

Eleutheria DE SAMUEL BECKETT NOUVELLES  
PERSPECTIVES SUR UNE PIÈCE MANQUÉE

CENTRE FOR NEWFOUNDLAND STUDIES

**TOTAL OF 10 PAGES ONLY  
MAY BE XEROXED**

(Without Author's Permission)

MARTHA ANN SHINKLE







*Eleutheria* de Samuel Beckett

Nouvelles perspectives sur une pièce manquée

par

Martha Ann Shinkle

A thesis submitted to the  
School of Graduate Studies  
in partial fulfilment of the  
requirements for the degree of  
Master of Arts

Department of French and Spanish  
Memorial University of Newfoundland

1998

St. John's

Newfoundland



National Library  
of Canada

Acquisitions and  
Bibliographic Services

395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

Bibliothèque nationale  
du Canada

Acquisitions et  
services bibliographiques

395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-36178-0

## Résumé

Ecrite en 1947, *Eleutheria*, la première pièce de théâtre de Samuel Beckett, est considérée un échec. Beckett lui-même semblait être du même avis, car il refusa avec fermeté de la faire publier pendant sa vie. Pourtant, Beckett donna les copies du manuscrit dactylographié à ceux qui voulaient l'étudier.

Les critiques ont condamné *Eleutheria* pour le manque de rapport entre les personnages et pour la nature incompréhensible de Victor Krap, le personnage principal, de sorte que l'intérêt dramatique ne se produise. Il s'agit de l'histoire du jeune homme, Victor, qui a quitté le foyer de ses parents depuis deux ans afin de rester seul dans sa chambre sordide pour rechercher sa liberté pour n'être rien.

Ma thèse est que cette quête de Victor devient compréhensible dans le contexte suggéré dans le texte de la société d'après-guerre. En outre, une structure unifiante se présente dans cette pièce qui renvoie non seulement à *La Divina Commedia* de Dante mais aussi à l'idéologie artistique de Beckett élaborée dans ses oeuvres critiques. Plusieurs éléments contribuent à cette structure: le tableau d'un monde vicieux développé dans le premier acte qui démontre des liens avec les événements de la Deuxième Guerre Mondiale; une relation réciproque entre Victor et le Vitrier qui explore non seulement la différence entre l'artiste et l'artisan mais aussi le besoin d'abandonner l'ancien modèle réaliste pour un nouveau théâtre non-moderne; et finalement

l'autoréférentialité de cette pièce contribue à une situation où l'attente du public pour un théâtre compréhensible et divertissant est contestée, et le rôle du théâtre dans la société devient souvent le sujet de la pièce.

*Eleutheria* est une pièce de théâtre beaucoup plus complexe qu'elle n'apparaît à première vue. Au lieu de dénigrer *Eleutheria* en la comparant aux pièces ultérieures de Beckett, je crois qu'il faut l'explorer davantage comme occasion de regarder l'élaboration de la vision théâtrale de Beckett.



## **TABLE DE MATIÈRES**

I. Introduction .....	1
II. La société dégradée .....	14
III..Le monde du Vitrier.....	42
IV. Henri .....	48
V. Victor et le Vitrier: L'artiste et l'artisan .....	56
VI. Le théâtre du Vitrier .....	78
VII. L'attente dégradée du public.....	91
VIII. L'angoisse de Victor .....	101
IX. La Liberté chez Victor .....	110
X. La condamnation ultime de Victor .....	120
XI. Conclusions .....	127
Bibliographie des oeuvres consultées .....	149
Addendum .....	160

# I

## Introduction

Ecrit en 1947, *Eleutheria* est la première pièce de théâtre de Samuel Beckett (1906-1989).<sup>1</sup> A la différence des pièces ultérieures de Beckett elle est peu connue et rarement discutée. Les rares critiques qui l'ont traitée la considèrent comme un échec,<sup>2</sup> ou même comme "une entreprise dramatique radicalement mal conçue" (Kenner, 1962, 141-2, ma traduction). Il semblerait que Beckett fût du même avis, puisque dès les années cinquante, lorsqu'il retira *Eleutheria* d'une édition planifiée par Jérôme Lindon (l'éditeur des Editions de Minuit), il refusa définitivement de publier *Eleutheria* ou de permettre sa mise en

---

<sup>1</sup> Pendant ses années universitaires à Trinity College, Beckett fut coauteur d'une pièce de théâtre intitulée *Le Kid*, une adaptation burlesque du *Cid* de Corneille. Le texte de cette pièce est perdu. (Knowlson, 125-127)

Quant à la pièce de théâtre *Eleutheria*, il y a une divergence entre les critiques en ce qui concerne l'orthographe de ce titre. Bair cite une lettre que Beckett a écrite à George Reavey où il semble avoir employé deux accents, "Éleuthéria", (1990, 381). Dans le manuscrit déposé au Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, et dans le manuscrit dactylographié, le titre est écrit en lettres majuscules sans accent. Dans son avertissement au début du texte d'*Eleutheria*, publié en 1995 par Les Éditions de Minuit, Jérôme Lindon n'emploie pas d'accent. Je vais suivre l'exemple de Lindon. Dorénavant toutes les citations du texte d'*Eleutheria* seront signalées par la lettre E.

<sup>2</sup> Un résumé des critiques principales apparaît dans l'annexe à cette étude.

scène.<sup>3</sup> Mais, si toutefois Beckett a complètement rejeté *Eleutheria*, il nous présentait en même temps une énigme, car selon Deirdre Bair, Beckett a toujours parlé d'*En attendant Godot* comme "ma deuxième pièce" et d'*Eleutheria* comme "la première" (Bair, 1990, 273). En outre, il a volontairement donné la version dactylographiée d'*Eleutheria* à ceux qui voulaient l'étudier. Devant l'attitude paradoxale de Beckett de refuser de publier cette pièce mais de tenir compte de sa place dans son oeuvre et de permettre son étude, on se demande

---

<sup>3</sup> En 1948, à l'époque où Beckett a écrit *Eleutheria*, il a donné la pièce à Jean Vilar pour la faire présenter au Théâtre National Populaire mais il a refusé la demande de Vilar de réduire les trois actes de la pièce en un seul acte. En 1951, après avoir écrit *En attendant Godot* (1949), Beckett a soumis les deux pièces, *Eleutheria* et *Godot* à Jérôme Lindon, l'éditeur des Éditions de Minuit, puis, l'année suivante, il les a données à Roger Blin qui a choisi de monter *Godot* au théâtre Babylone. Après le succès de *Godot*, cependant, Beckett a retiré *Eleutheria* d'une édition planifiée par Jérôme Lindon et dès lors il a toujours refusé de la publier. (Bair, 363) En fait, en 1969, lorsqu'il a donné le manuscrit au Humanities Research Center, The University of Texas at Austin, il a écrit, "Never an edition of any kind if I can help it." (Lake, 1984, 52) Selon l'avertissement écrit par Jérôme Lindon, au début du texte d'*Eleutheria* publié par les Éditions de Minuit, "peu de jours avant sa mort, devant quelques intimes, à propos d'un projet de publication de ses oeuvres complètes, [Beckett a dit] «Qu'on n'y fasse en tout cas pas figurer *Eleutheria*.»" (E. 7)

Quand Barney Rosset l'a fait traduire en 1994 pour une version anglaise il a provoqué beaucoup de controverses. Selon Rosset, Beckett lui avait donné le droit de la publier en 1986 lorsque, ayant été renvoyé par Grove Press, il avait grand besoin d'aide afin de lancer une nouvelle maison d'édition. Or, la loyauté de Beckett envers ses amis était bien connue et Rosset avait été un des premiers éditeurs qui ait accepté ses oeuvres pour la publication. Selon l'introduction à la version anglaise écrite par Stan Gontarski, Beckett lui-même a commencé à traduire le texte d'*Eleutheria* pour cette édition mais, "he abandoned it as too taxing in his eightieth year. It would have meant recreating a play he had written some four decades earlier."(xv) Dans sa biographie de Beckett, *Damned to Fame* (1996), James Knowlson raconte que Beckett "thought of translating his early play in French, *Eleutheria*, concluding that it was too dreadful to be published, saying to me that he could not do it "not even for Barney". (He nevertheless gave the copy of the French typescript to his American publisher friend and, with this simple act of generosity or indifference, laid the foundation for a bitter controversy after his death as to whether he intended the play to be published, either in French or in English.)" (614) Une controverse s'en est suivie entre Jérôme Lindon aux Éditions de Minuit à Paris et Barney Rosset à New York, mais au lieu d'intenter un procès contre la version anglaise qui allait attirer un battage médiatique, Lindon a décidé de faire publier le texte français. "Il nous a semblé qu'à partir du moment où quelqu'un faisait paraître une version anglaise d'*Eleutheria* qui n'était pas de la main de Samuel Beckett, il devenait nécessaire de publier d'abord l'ouvrage dans sa langue d'origine."(E. 11) *Eleutheria* a été publiée en 1995, en français par les Éditions de Minuit à Paris, et en anglais par Foxrock, Inc., à New York (trad. Michael Brodsky).

si Beckett présentait aux critiques une énigme qui n'avait pas de solution, ou s'il mettait à l'épreuve la perspicacité des critiques. On ne sait pas pourquoi Beckett a gardé et distribué cette pièce, même sous la forme du manuscrit dactylographié, si vraiment il ne voulait pas que l'on considère sa signification et sa valeur.

Le titre, "*Eleutheria*", mot grec pour "la liberté", énonce un sujet de poids, un concept métaphysique qui préoccupe les philosophes depuis les débuts de la civilisation moderne. Le tableau quelque peu burlesque qui est dépeint dans la pièce, cependant, semble nier le poids du titre en s'adonnant à la présentation d'une situation plutôt banale, celle d'un jeune homme qui se rebelle contre ses parents. Il s'agit de l'histoire de Victor Krap qui a quitté le foyer de sa famille depuis deux ans pour habiter une chambre sordide et rechercher une forme bizarre de liberté; il défend sa liberté "pour rien faire"(E.90), pour être "tout simplement rien" (E.85) ou "le moins possible" (E.148), pour "se voir mort" (E.149). Le problème central qui entoure le personnage de Victor, c'est qu'il se défend d'une manière presque totalement passive. Or une défense implique l'articulation d'un raisonnement, l'explication des motifs ou l'élaboration de la justification d'une action, et la plupart du temps Victor tout simplement ne peut pas ou ne veut pas s'expliquer. Il résiste aux efforts que font les autres personnages pour le forcer ou le persuader de retourner chez ses proches, mais il ne justifie aucunement son refus. Ce n'est que vers la fin de la pièce, lorsque Victor se trouve menacé de torture, qu'il décrit quelques aspects de la liberté qu'il

recherche, et encore s'exprime-t-il d'une manière passionnée et quelque peu embrouillée. Selon Knowlson et Pilling (1980,28), à cause de ce refus de Victor de s'expliquer, le lecteur ne peut jamais s'insérer dans l'action principale, ne peut jamais comprendre la quête de Victor. Cet aspect négatif du personnage de Victor, ajoutent Knowlson et Pilling, empêche que l'intérêt dramatique ne se produise, car, faute d'éclaircissement, de définition, ou d'explication de la motivation de Victor, ce personnage se soustrait à notre compassion et échappe à notre compréhension. Alors, au lieu de se montrer à la hauteur de son noble titre, *Eleutheria* ne serait guère qu'un premier essai dramatique dans un genre que Beckett ne maîtrise pas encore.

Je voudrais proposer une autre possibilité qui s'accorde mieux avec l'envergure intellectuelle de Beckett à l'époque où il écrivait *Eleutheria* <sup>4</sup>, aussi bien qu'avec son noble titre et la bonne volonté dont il a fait preuve en permettant l'étude de cette pièce. Je crois que la quête de Victor est plus complexe qu'elle n'apparaît à première vue, et que la situation élaborée dans le

---

<sup>4</sup> Lorsqu'on aborde une étude d'*Eleutheria* il faut reconnaître qu'à l'époque où il l'écrivait, Beckett n'était aucunement écrivain débutant. *Eleutheria* était son premier essai élaboré pour le théâtre et pourtant l'exceptionnelle envergure intellectuelle de Beckett avait déjà été bien mise en évidence avant cette époque et il était reconnu comme écrivain de grand talent. Dans ses nouvelles, ses romans *Murphy* et *Watt*, ses oeuvres de critique, et surtout dans sa poésie, (Knowlson, 270) Beckett a élaboré une vision artistique à laquelle il devait tenir pendant toute sa vie, celle de l'homme isolé, dénué de volonté, solitaire, malade et craignant la mort (Knowlson, 250). S'il avait écrit *Eleutheria*, comme il l'a admis dans sa correspondance avec Deirdre Bair, par hantise de la page blanche, pour alléger l'état déprimé auquel la prose l'avait mené (Bair, 383), et pour se donner un défi (Knowlson, 328), comme un exercice intellectuel, il disposait d'un esprit extraordinaire pour réaliser son but. Par conséquent, ne pas faire attention à ses connaissances prodigieuses en philosophie, en littérature, en musique, en art, en théâtre, en religion, en psychanalyse, serait totalement injuste.

texte d'*Eleutheria* représente au fond une motivation plus forte pour Victor. Il s'agit non seulement de prendre en considération le contexte historique de l'époque où Beckett écrivait cette pièce, celui du lendemain de la Seconde Guerre Mondiale, mais aussi de suivre les fils philosophiques, littéraires et esthétiques qui se tissent dans le texte afin d'exposer l'essentiel de cette liberté bizarre que cherche Victor.

Je propose une thèse tripartite sur la quête de Victor afin de démontrer: que la motivation de Victor d'échapper à sa famille est liée aux événements de la Seconde Guerre Mondiale qui avait dégradé la société bourgeoise française; que la recherche de Victor de la liberté de n' "être rien" (E.85) et de "se voir mort" (E.149) est solidaire avec l'idéologie artistique de Beckett lui-même; et finalement que le refus de Victor de s'expliquer reflète l'impuissance et l'horreur du jeune intellectuel devant la prise de conscience de l'inhumanité de l'homme envers son semblable pendant la Seconde Guerre Mondiale.

La première proposition se base sur les indices dans le texte d'*Eleutheria* que je vais explorer dans le premier chapitre, "La Société dégradée". Bien que la Seconde Guerre Mondiale ne soit jamais directement mentionnée dans la pièce, des marqueurs textuels démontrent non seulement un lien temporel avec cette époque mais aussi l'empreinte des événements qui se sont produits, comme ceux de l'Holocauste, de la collaboration entreprise par le gouvernement Vichy et de l'indifférence des populations devant ces événements. Outre le rapport avec la guerre, la nature dégradée du monde auquel échappe Victor est

renforcée par le tableau du premier acte où Violette et Henri Krap et leurs proches sont dépeints sous l'empire du vice. Une réplique initiale de Henri Krap, le père de Victor, suggère un lien entre les vices du monde sur scène et les vices décrits par Dante dans l'*Inferno* de *La Divina Commedia*, lien qui contribue à ce tableau d'un monde dégradé.<sup>5</sup> L'autre aspect qui vaut bien quelque considération sur ce point est la différence entre le monde bourgeois auquel Victor échappe et celui du monde ouvrier où il s'est enfui. Il s'agit ici du sujet du troisième chapitre, "Le Monde du Vitrier", un des personnages principaux des deux derniers actes, dont le monde démontre un contraste marqué avec le monde dégradé de la bourgeoisie, non seulement quant à leurs valeurs et mais aussi quant à leur comportement pendant la guerre.

A part sa mise en lumière des vices dans la compagnie du premier acte, Henri Krap, le père de Victor, introduit le concept philosophique de la liberté comme responsabilité, et justifie l'action de Victor d'avoir quitté ce monde dégradé. A travers une étude herméneutique dans le chapitre "Henri", j'explore des liens entre cette "philosophie" d'Henri et celle de Geulincx et de Sartre et son rapport avec le rôle d'Henri dans cette pièce. Comme unique personnage dans ce tableau d'un monde dégradé qui reconnaît la fausseté des valeurs, Henri établit un contexte à partir duquel on peut comprendre l'acte de Victor: quitter ce monde bourgeois. Dans leur ensemble ces aspects initiaux, les liens avec la

---

<sup>5</sup> Il est bien reconnu que Beckett aimait beaucoup cette oeuvre de Dante, comme l'explique Sighle Kennedy (1990) dans son article "Beckett's «Schoolboy Copy» of Dante: A Handbook for Liberty". Dès l'époque de ses études d'italien à l'université jusqu'à sa mort Beckett a lu Dante en version originale.

Seconde Guerre Mondiale, le tableau sur scène du monde bourgeois dégradé et du monde ouvrier valorisé, et la description de la liberté comme un devoir permettent d'établir le fondement de la motivation de Victor.

Afin d'étayer la deuxième proposition de ma thèse, celle d'un lien entre la quête de Victor, de la liberté "pour rien faire" (E.90), pour être "tout simplement rien"(E.85) ou pour "se voir mort" (E.149), et l'idéologie artistique de Beckett, je vais faire appel à plusieurs sources et étudier le sujet sous plusieurs angles. D'abord il s'agit de s'intéresser à ce que Beckett lui-même a exprimé ailleurs, dans les textes comme *Proust*, et "Three Dialogues with George Duthuit", sur le rôle de l'artiste, sur l'impossibilité de l'expression artistique, et sur les deux aspects du processus créateur, ceux de l'artiste et de l'artisan. Mon point de départ sera ce troisième aspect à partir duquel je décris une relation réciproque que je vois se concrétiser dans *Eleutheria* entre les deux personnages de Victor et du Vitrier, où Victor joue le rôle de l'artiste et le Vitrier celui de l'artisan. C'est une interprétation que je développe à partir de la signification historique et littéraire du vitrier dans "Le mauvais vitrier", un des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire.

En outre, à la lumière de l'idéologie de Beckett, la liberté que recherche Victor prend une signification esthétique plus large, celle d'atteindre au-delà du monde réel un état qui anéantit l'aspect matériel de la vie. Je considère aussi que le refus de Victor de s'exprimer est lié à cette même idéologie, de sorte que ce refus reflète ce que Beckett a écrit sur l'impuissance de l'artiste et



l'impossibilité de l'expression. Par contre, le Vitrier, celui qui veut façonner la vision artistique, sert de repoussoir à Victor en essayant de rendre Victor réaliste et de le persuader de s'exprimer d'une manière intelligible. L'élaboration de cette relation réciproque basée en partie sur le texte de Baudelaire et sur l'idéologie de Beckett est le sujet d'une étude esthétique dans le chapitre "Victor et le Vitrier: L'artiste et l'artisan".

Cette relation réciproque entre Victor et le Vitrier sert une deuxième fonction en suggérant qu'*Eleutheria* se trouve au croisement de genres théâtraux. Il s'agit d'une sorte de dialectique entre Victor et le Vitrier, une dialectique centrée sur le rôle du héros dans le théâtre de l'époque. J'examine ce conflit à travers une étude esthétique et herméneutique dans le chapitre "Le Théâtre du Vitrier". D'un côté Victor se fait lier; il rompt les règles et refuse de se comporter à la manière d'un héros traditionnel en s'expliquant et en justifiant ses actions. De l'autre côté le Vitrier insiste sur le besoin de satisfaire l'attente de la part du public qu'un héros sentimental soit placé dans un scénario compréhensible. Derrière ce conflit entre le refus de Victor et l'exigence du Vitrier apparaît une sorte d'interrogation idéologique sur le rôle du théâtre dans la société moderne.

Cet aspect idéologique du rôle du théâtre semble se renforcer dès le début par un élément fortement auto-référentiel dans la pièce où les personnages font des commentaires sur leur propre signification et parlent du théâtre comme simple moyen d' "amuser les badauds" (E.40,63,96) A travers

une étude esthétique dans le chapitre "L'Attente dégradée du public", j'explore la signification du rôle du Spectateur qui descend sur scène pendant le troisième acte. Il s'agit d'une sorte de lutte, pour contrôler le déroulement de la pièce, entre le Vitrier et le Spectateur. D'une part le Vitrier devient de plus en plus déçu dans son désir d'accorder de la valeur à l'action de Victor et de la rendre compréhensible. D'autre part, le Spectateur, ce représentant du public, menace Victor de torture pour le faire parler tout en précisant qu'il ne s'intéresse aucunement à la vérité mais plutôt à une jolie histoire racontée dans un délai acceptable. Un aspect de la quête de Victor semble être de les priver tous les deux d'une telle satisfaction, de frustrer l'exigence du Vitrier d'un héros sentimental et l'attente du Spectateur d'un théâtre léger, divertissant et facile à comprendre.

Afin d'élaborer le troisième aspect de ma thèse, celui qui renvoie au portrait de Victor comme jeune intellectuel angoissé devant l'horreur des événements de la Seconde Guerre Mondiale, je dois nécessairement me servir d'une méthodologie principalement herméneutique. Le portrait de Victor que j'élabore sera celui d'un être très sensible qui souffre devant la réalité d'un monde devenu fou. Ce portrait est fondé en partie sur une étude dans le chapitre "L'Angoisse de Victor" du contenu manifeste du rêve de Victor comme vision angoissée de l'Holocauste. Mais je considère que la description de la liberté, que donne Victor sous la menace de la torture, contribue aussi à ce tableau de sorte que Victor se situe clairement à côté de l'humanité. Dans le

chapitre "La Liberté chez Victor", j'explore la signification de cette explication bizarre de la liberté que donne Victor. Ces deux aspects du caractère de Victor, son rêve et sa vision de la liberté, m'amènent, dans le chapitre, "La Condamnation ultime de Victor", à interpréter l'action finale de Victor comme une condamnation de la société bourgeoise de l'époque.

Pendant l'élaboration de ce portrait de Victor je fais référence à plusieurs oeuvres d'Elie Wiesel, écrivain témoin non seulement de l'Holocauste, mais aussi de la situation difficile de l'écrivain qui essayait d'écrire après l'Holocauste. Bien que Beckett et Wiesel ne se soient pas connus à l'époque où Beckett écrivait *Eleutheria*, je remarque plusieurs parallèles entre la situation de Victor et celle décrite par Wiesel. Je me sers du mot "parallèle" plutôt que de "lien" parce qu'il n'y a pas de lien direct ni de référence suggérée. Alors, je fais appel à la distinction entre les deux "entrées par où les opinions sont reçues dans l'âme" décrite par Pascal dans "L'art de persuader" (1954,592), celle de l'entendement et celle de la volonté. Bien que Pascal considère cette deuxième voie plus "basse, indigne et étrangère" que celle de l'entendement, il reconnaît que c'est la voie "la plus ordinaire" par où l'homme est emporté (592). Me trouvant sans les moyens d'établir directement une ressemblance entre la situation de Victor et celle de l'homme décrit par Wiesel, je dois nécessairement me servir de cette deuxième voie, celle de la volonté ou de l'intuition. Car, c'est à ce niveau affectif du coeur que j'envisage un parallèle entre Beckett et Wiesel. Je crois que Beckett, dans le personnage de Victor, dépeint la réaction traumatisée de

l'homme intellectuel devant la réalité des faits à la fin de la guerre. Wiesel décrit d'une manière directe non seulement la situation difficile de l'écrivain pendant cette même époque et pendant les années subséquentes, mais aussi la désillusion déchirante des survivants des camps et de la jeunesse d'après-guerre. Et dans le cas de Wiesel et de Victor, il s'agit souvent des mêmes réactions: le retrait du monde, le rejet des valeurs fausses, la méfiance du monde, la rébellion, l'impuissance, l'angoisse et la recherche du néant. Tout cela n'est peut-être rien d'autre qu'une coïncidence. Cependant, en étudiant en même temps les faits biographiques concernant Beckett, et le portrait créé dans ces textes d'un homme très sensible, voire horrifié devant le traitement du peuple juif (Knowlson, 278), il semble que mon argument devient plus logique. En effet, en 1947, à l'époque où Beckett écrivait *Eleutheria*, la vraie ampleur de l'Holocauste venait d'être reconnue au monde comme une dénégaration totale de l'humanité.

Ce dernier point m'amène à l'aspect final de ma thèse, un aspect qui renvoie à la juxtaposition de l'artiste et l'artisan décrite auparavant. Cette relation sera élaborée davantage afin d'explorer une dialectique sur l'incapacité définitive du théâtre moderne traditionnel de refléter le monde, car le monde réel d'après-guerre défie toute description. En rejetant le rôle du héros traditionnel, Victor se présente comme une sorte de figure non-moderne ou anti-moderne, comme celui qui reconnaît son incapacité d'exprimer l'inexplicable ou l'inexprimable. On peut même se demander si cette même incapacité fait de Victor le prototype des

personnages qui apparaîtront dans les pièces suivantes de Beckett.

Si ma thèse a l'air trop longue et complexe, c'est en partie à cause de la longueur et de la complexité de la pièce elle-même. Avec ses 167 pages en trois actes et ses dix-sept personnages, *Eleutheria* est la pièce la plus longue que Beckett ait écrite. De plus, la scène juxtaposée des deux premiers actes contribue davantage à sa complexité puisqu'une action marginale se présente conjointement à l'action principale. Il m'apparaît aussi que chacun des dix-sept personnages influence l'action de Victor d'une manière ou d'une autre, jouant sur sa motivation ou ajoutant une péripétie qu'il doit surmonter. Je crois qu'il faut tenir compte de l'ensemble des liens actanciels afin de saisir la synthèse générale de la quête de Victor.

Toutefois en me limitant aux grandes lignes de la quête de Victor je reconnais que plusieurs éléments liés à cette quête méritent d'être explorés davantage, notamment ceux de la philosophie, des problèmes de mise en scène, et des liens avec le théâtre ultérieur de Beckett. Et, bien que j'explore quelques aspects de la comédie et de l'élément auto-référentiel dans *Eleutheria*, je ne tente pas une analyse complète à ces deux niveaux. Je n'entreprends pas non plus une justification de la mise en scène de cette pièce. Même si mes prémisses se tiennent, la nature incompréhensible de la quête de Victor n'est pas le seul problème associé à cette pièce.<sup>6</sup> Car *Eleutheria* appartient non seulement à une autre époque, mais elle était aussi tellement dépassée par le

---

<sup>6</sup> Voir Addendum.

théâtre ultérieur de Beckett qu'il serait difficile, peut-être même impossible, de la représenter sans provoquer une comparaison défavorable. Alors, mon seul but est de rendre plus compréhensible la quête de Victor en établissant un contexte historique, philosophique et idéologique pour faciliter son interprétation.

## II

### **La Société dégradée**

A première vue, le monde rejeté par Victor est celui de ses parents, Henri et Violette Krap, le monde des cartes de visite, des domestiques et des coutumes de la société bourgeoise parisienne. Pendant un après-midi d'hiver, Violette, assise dans son salon, attend son invitée, Mme Jeanne Meck. Il arrive pourtant, avec Mme Meck et Henri Krap, des visiteurs inattendus: la soeur de Violette, Marguerite Piouk, et son mari le Dr André Piouk, ainsi que la fiancée de Victor, Olga Skunk. Le déroulement de la scène ressemble à une farce de boulevard où le va-et-vient continu des deux servants Jacques et Marie fait concurrence à la conversation des autres personnages pour peindre un tableau quelque peu exagéré de la vacuité du monde bourgeois du salon. Certains aspects de la pièce "bien-faite" apparaissent aussi avec l'exposition du problème central de Victor qui est révélé et discuté à travers le dialogue du premier acte: le fait que Victor a quitté la maison familiale, qu'il mène une existence déplorable, et qu'il

refuse de revenir. Mais c'est aussi un tableau comique, où les personnages se ridiculisent par les préoccupations de leurs maux physiques tels le ventre tombé de Violette et la prostate d'Henri, ou du problème des servants qui interrompent le train de la conversation en frappant continuellement à la porte. A ce niveau, Violette ressemble à l'image stéréotypée de la mère dominatrice, irritée par le refus de son fils de se soumettre à l'autorité de la famille, à la volonté de la mère. De son côté Henri représente de façon métonymique l'enclave intellectuelle de la haute bourgeoisie. Comme son prénom "Henri" le dénote, il est "maître" de cette maison de Krap. (Dunkling, 1983, 118) Bien qu'il soit "membre de l'Institut" (E.43) il démontre un certain désabusement en ce qui concerne l'oeuvre de toute sa vie en disant qu'il "*était*" écrivain dans le "genre merde" (E.43). Maintenant, il ne semble être qu'un vieil homme, décrépît et amer, à peine capable de se lever de sa chaise, mais qui prend grand plaisir à provoquer les autres avec des remarques outrageantes ou dénigrantes. Dans le contexte restreint d'une compagnie représentative de la société bourgeoise, les autres personnages incarnent d'autres caractéristiques innées de cette classe. Le Docteur Piouk exemplifie celle de l'homme de science qui encourage l'acceptation aveugle de ses théories, et Mme Piouk celle de l'épouse adoratrice pleine de sollicitude et obéissante à son mari. Mme Meck, chargée de tout l'attirail de sa position sociale, dévoile son snobisme par ses mentions des convenances. Et pourtant, en tant que critique de la société bourgeoise, la comédie semble échouer, et, aussi ridicule que puisse apparaître ce tableau par moments, Beckett n'arrive



pas à créer une comédie aussi frappante que l'absurde scène bourgeoise d'Ionesco dans *La Cantatrice chauve*. En outre, vu du côté du monde bourgeois stéréotypé, le refus de Victor ressemble plus à l'action d'un fils irascible s'enfuyant loin de sa mère qu'à une action motivée par une nécessité intrinsèque. Pendant cette scène, pourtant, Beckett souligne souvent le fait qu'il s'agit d'une représentation ou que le "rôle" de chaque personnage a un but. De plus, il nous laisse des indices qui nous encouragent à étendre le champ du tableau développé sur scène.

Il n'y a pas qu'un seul indice qui m'amène à penser que le monde que Beckett décrit ressemble au monde du lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Ce que je vois est plutôt une succession de petits indices tout au long de la pièce qui, considérés dans leur totalité, contribuent à cette impression. Comme point de départ, je voudrais examiner quelques indices préliminaires comme le temps et le lieu dont il s'agit, le titre de la pièce, et le nom de Victor, le personnage principal.

Le cadre est Paris, pendant trois après-midi d'hiver. On comprend à travers le dialogue entre les Krap et leurs proches que le fils, Victor, a quitté sa famille depuis deux ans, ou, comme le précise Olga Skunk, la fiancée de Victor, depuis "deux ans et cinq mois". (E.47) "Quelle importance ça a?" est la réponse de M. Krap. Je crois que ce marqueur temporel si précis prend une signification particulière lorsque l'on comprend que Beckett ait écrit *Eleutheria* en janvier et février 1947 et que deux ans et cinq mois avant cette date ait eu lieu la libération

de Paris (le 25 août 1944).

L'autre indice qui m'intéresse à première vue, et qui me fait penser à la situation d'après-guerre, est la signification du titre lui-même. *Eleutheria*, le mot grec pour "liberté", signifiait à l'époque de la Grèce antique la manumission, la libération de l'esclave. Pour les Grecs, cependant, la reconnaissance de la liberté soulève nécessairement la comparaison avec son état opposé. Dans *Freedom in Greek Life and Thought*, Max Pohlenz souligne cet aspect double de la liberté en écrivant, "The conception of freedom implies its antithesis. Free men only exist where there are unfree men." (1966, 3) Cette opposition entre la sujétion et la liberté n'a peut-être jamais plus été ressentie en France que pendant l'occupation allemande.

Pour voir cette opposition dans un autre contexte je fais appel à l'interprétation qu'offre Sartre pendant cette époque de la guerre, interprétation qui se base sur l'autonomie de la pensée. Dans "La République du silence", il décrit comment la liberté devient immanente dans chaque pensée, dans chaque mot que l'on ne prononce pas.

La cruauté même de l'ennemi nous poussait jusqu'aux extrémités de notre condition en nous contraignant à nous poser ces questions qu'on élude dans la paix... Ainsi la question même de la liberté était posée et nous étions au bord de la connaissance la plus profonde que l'homme peut avoir de lui-même. Car le secret de l'homme, ce n'est pas son complexe d'Oedipe ou d'infériorité, c'est la limite même de sa liberté, c'est son pouvoir de résistance aux supplices et à la mort... un seul mot suffisait pour provoquer dix, cent arrestations. Cette responsabilité totale dans la solitude totale, n'est-ce pas le dévoilement même de notre liberté! (1949, 12-13)

Beckett lui-même a joué un rôle actif dans la Résistance pendant les premières années de la guerre.<sup>7</sup> L'effet de vivre dans l'attente de l'inconnu, devant la possibilité perpétuelle de l'arrestation, de la trahison, ou de la mort est présent dans *En Attendant Godot*. Ce qui est plus évident dans *Eleutheria* c'est plutôt cet aspect de la liberté dont parle Sartre, de "nous poser des questions qu'on élude dans la paix". Et, lorsque l'on pense à la situation à Paris en 1947, ce mot "eleutheria" prend un sens ironique. Car, bien que la France fût parmi les vainqueurs à la fin de la guerre, l'euphorie des premières heures de la libération s'était vite volatilisée. Une épuration spontanée fut entreprise où les Français se vengeaient contre les Français, où des milliers de collaborateurs, de dénonciateurs, ou d'agents de la Gestapo étaient exécutés.<sup>8</sup> En outre, selon

---

<sup>7</sup> Selon James Knowlson, pendant les années 1936-1937 Beckett voyageait en Allemagne où il regardait la montée au pouvoir des Nazis avec fascination, puis avec une répugnance croissante, et finalement avec horreur. Lorsque les Allemands ont occupé Paris en 1940, Beckett et sa femme se sont réfugiés à Arcachon pendant plusieurs mois. Comme citoyen irlandais, cependant, Beckett a gardé en théorie la neutralité, et ils sont rentrés à Paris. Dégoûté et repoussé par la discrimination contre les Juifs par les Allemands et par les Français antisémites, il est devenu membre de la Résistance en septembre 1941, quelques jours après l'arrestation de son ami Paul Léon. Pendant deux ans il a traduit des renseignements collectionnés par les autres membres de sa cellule, et a préparé les communications abrégées pour les envoyer en Angleterre. Lorsque sa cellule a été trahie en 1942 il s'est enfui avec sa femme quelques heures avant l'arrivée de la Gestapo à leur appartement. Des quatre-vingt membres de sa cellule, il n'y a que vingt qui ont survécu à la guerre. Beckett et sa femme ont passé le reste de la guerre dans le sud de la France, à Roussillon, dans la région de la Vaucluse où il a aidé les maquisards, un groupe de résistance dans la région. (1996, 273-318)

<sup>8</sup> Le nombre de ces exécutions est résumé par Becker:

Il est très difficile de connaître le nombre de victimes de cette répression "spontanée". Certains auteurs parlent de plus de 100 000 victimes, mais ce chiffre semble tout à fait exagéré. Robert Aron dans un ouvrage intitulé *Histoire de l'épuration* (Fayard, 1975) donne le chiffre de 40 000 à 50 000 victimes. En revanche de Gaulle dans ses *Mémoires* parle d'environ 10 000 exécutions dont 6 675 antérieures à la Libération, chiffre confirmé par une série d'enquêtes de gendarmerie et un dernier recensement dû au *Comité d'Histoire de la Seconde Guerre mondiale*... L'épuration légale est plus facile à chiffrer. 126 000 arrestations eurent lieu au moment de la Libération, dont environ 36 000 ne furent pas maintenues. 168 287 dossiers furent soumis au jugement des cours de justice (90 avaient été mises en place au cours des mois de septembre et d'octobre

Jean-Jacques Becker, bien que la France fut libérée, le pays se trouvait face aux "innombrables problèmes à régler" comme celui de "faire vivre le pays", (1988,5) puisque "la masse des Français [était] davantage préoccupée par les difficultés matérielles de la vie, le ravitaillement toujours très difficile, les prix qui montaient..." (23)<sup>9</sup> C'est à cette même époque à Paris que Beckett a commencé à écrire *Eleutheria*. Alors, l'explication que Beckett offre à Deirdre Bair, que "Life at that time was too demanding, too terrible, and [he] thought theatre would be a diversion" (Bair, 383), fait naître des questions sur la nature des rapports entre la vie réelle et ce divertissement théâtral.

---

1944) (ou dans certains cas à celui des tribunaux militaires) et des chambres civiles. (1988,16)

<sup>9</sup> Bien que l'occupation allemande était terminée, la France souffrait toujours de ses effets économiques. Dans *Le Nouveau guide France* Michaud et Kimmel présentent "Le poids de l'occupation" de cette manière,

Sommes perdues (en francs 1940) au profit de l'Allemagne:

- Frais d'entretien des troupes d'occupation: 632 milliards de francs
- Réquisitions, dettes non-remboursées: 450 milliards de francs.
- Total: 1 100 milliards de francs. (1990, 158)

Becker décrit les problèmes économiques et sociaux de cette manière,

Les effets de la guerre ont été considérables. Les pertes humaines se chiffrent à 600 000 décès, elles furent donc bien moindre que pour la Première Guerre mondiale (1 350 000), mais elle touchent tous les groupes d'âge ou de sexe: les morts n'ont pas été seulement des jeunes hommes.

Les destructions matérielles, elles aussi, ont été réparties sur l'ensemble du territoire, et si aucune région n'a été aussi complètement ravagée que la zone du front pendant la Grande Guerre, l'appareil productif a été particulièrement affecté par les bombardements, les sabotages.

Un indice résume l'état de la production industrielle, l'indice 38 en 1944 à comparer à l'indice 100 en 1938... Dès l'année 1945 cet indice remontait à 50, ce qui correspondait à peu près à la production industrielle de la France de la fin du XIX siècle!

La situation de l'agriculture n'était guère meilleure : faute d'engrais dont l'utilisation déjà insuffisante avait baissé de moitié, faute de main-d'oeuvre, faute de matériel, la production avait diminué de 22%. (1988, 18)

Et plus tard Becker décrit l'effet immédiat sur la population français:

Les difficultés du ravitaillement (le rationnement du pain, un des éléments de base de la nourriture à cette époque, ne sera aboli qu'à l'automne 1949) et la rapidité de l'inflation affectaient gravement la vie quotidienne. L'inflation ruinait, dans l'immédiat les épargnants et amputait le niveau de vie des salariés, l'augmentation des salaires ne suivant qu'avec retard celle des prix." (Becker, 1988,38)

Le nom "Victor" est le troisième indice qui me fait penser à un lien entre la situation sur scène et celle d'un Paris après-guerre. Ce nom d'après-guerre de "vainqueur" s'attache non seulement au contexte de celui qui a gagné la guerre mais renvoie aussi aux martyrs chrétiens divers, signifiant la victoire de Jésus Christ sur la mort (Hanks, 330). Cette dernière dénotation prend plus de signification si on considère que la chambre de Victor se trouve "impasse de l'Enfant Jésus" (E. 28), et que Victor adopte le rôle de martyr à la fin de la pièce lorsqu'il se condamne à une vie "longue et horrible" où il ne sera "jamais libre... mais [ où il se sentira] sans cesse le devenir." (E.162) Alors que Jésus était destiné à endosser les péchés de l'homme afin d'offrir au monde la voie du salut, l'impasse de Victor n'est pas liée à la volonté de Dieu. Par contre, Victor recherche une voie du salut qui se révèle impossible, la liberté de "se voir mort" (E.149). Afin de poursuivre cette quête il rejette totalement la sécurité du monde bourgeois et vit dans l'impasse où il n'a pas de moyens pour vivre. Déjà au début de la pièce, l'on comprend cette situation de Victor à travers une réplique de Mme Krap: "C'est lorsqu'il n'a plus rien à manger. Alors, il fouille dans les poubelles. Il pousse jusqu'à Passy." (E.28) Et l'impasse de Victor devient encore plus problématique déjà avant la fin du premier acte car selon sa mère, Victor vient de renoncer au peu d'argent que sa mère lui donne chaque mois depuis son départ du foyer familial en lui disant, "que cela n'avait pas d'importance." (E.61) Ainsi, Victor se situe bel et bien dans la même situation où se trouvent beaucoup de Français à l'époque, sans moyens de manger ni de

s'abriter. Et, tandis que le monde rejeté par Victor est fictif et décrit souvent d'une manière comique, c'est un monde qui démontre d'autres liens subtils avec le monde réel, des liens qui se révèlent à travers le portrait de la société dégradée dans le premier acte. Je me sers du terme "liens subtils" parce que le référent n'est jamais expliqué ni élaboré, car il semble que Beckett engage le lecteur à déchiffrer une sorte de devinette.

L'accès à cette devinette commence vers le début de la pièce, dans la septième réplique d'Henri lorsqu'il répond à la critique de Violette qui prétend qu'il "se croit au cercle". (E.29) Elle parle d'un cercle littéraire étant donné qu'Henri vient de déployer toute son éloquence à propos d'une citation en latin. Henri, lui, en déforme le sens en disant, "J'y suis. Au neuvième." Dans *La Divina Commedia* de Dante, ce neuvième cercle est la région la plus basse de l'enfer, la fosse de Coccyte où Dante confie les traîtres. (Dante, 29) A première vue ces deux mots "au neuvième" ne semble pas avoir grande signification. On sait que Beckett aimait beaucoup cette oeuvre de Dante, comme l'explique Sighle Kennedy (1990) dans son article "Beckett's «Schoolboy Copy» of Dante: A Handbook for Liberty". Bien qu'Henri ne soit pas nommé comme traître ailleurs, une relecture d'*Eleutheria*, en tenant compte de l'oeuvre de Dante, révèle plusieurs parallèles entre le texte d'*Eleutheria* et celui de Dante, particulièrement entre le monde des Krap et celui de l'*Inferno*.

*La Divina Commedia*, comme Dante l'a expliqué dans une lettre dédicatoire, explore d'une manière allégorique "l'homme comme méritant la

récompense ou la punition de la justice selon les mérites ou les démérites qu'il accumule pendant l'exercice de sa libre volonté". (Dante, 15) Les damnés sont confiés en enfer non pas à cause de leurs fautes ou de leurs péchés mais plutôt parce qu'ils ne se sont jamais repentis de ces fautes pendant leur vie, qu'ils ne les ont aucunement reconnues. Selon le texte de Francis Ferguson, *Dante's Drama of the Mind*, les damnés de l'enfer sont également ignorants du fait que la voie du salut commence par l'action authentique, c'est-à-dire l'action fondée sur l'amour de la vertu, et qu'avant d'arriver à l'état de l'entendement spirituel il faut passer par l'expérience pénible de la souffrance. (Ferguson, 56) D'une certaine manière cette progression - de l'action authentique, passant à travers la souffrance, pour arriver à l'entendement spirituel - peut aussi aider à interpréter la quête de la liberté de Victor. Si le refus de Victor du monde de ses parents est en fait une action authentique, une action fondée sur la vertu, la justification de son refus doit se trouver dans le monde qu'il rejette, dans la fausseté de leurs valeurs. Afin d'explorer ce monde, pourtant, il faut reconnaître un autre lien entre Beckett et Dante: leur méthode d'enfouir l'essentiel dans le texte lui-même. Le message de Dante est déguisé, caché dans les symboles et les références obscures qui font appel à sa prodigieuse connaissance de la totalité des sciences de son époque. (Gutmann, 11) Beckett, lui-même, comme mentionné auparavant <sup>10</sup>, était doué d'un tel esprit, et je crois que le tableau qu'il dépeint dans *Eleutheria* du monde bourgeois reflète l'envergure de son intellect.

---

<sup>10</sup> Voir note 4

La réplique d'Henri prend plus de signification si l'on la replace dans le contexte du passage entier car ce qu'il dit auparavant contribue à l'interprétation et dévoile l'état d'âme d'Henri. S'il se situe dans le neuvième cercle il faut penser aussi au fait qu'il n'est pas seul mais plutôt membre d'une compagnie (Mme Krap, Mme Meck, Mme Piouk) assise en cercle autour d'une table. Mais l'aspect le plus significatif du rôle d'Henri est l'introduction du concept de liberté basé du comportement de Victor.

Mme Krap. - Assieds-toi.

M. Krap. - Oh, je ne reste pas.

Mme Krap. - Mais si, voyons.

M. Krap. - Tu crois? (*S'assied péniblement dans le fauteuil.*) J'ai tort. (*S'incruste*) Je ne pourrai plus me lever.

Mme Krap. - Ne dis pas de bêtises.

M. Krap. - Ma liberté s'amenuise chaque jour d'avantage. Je n'aurai bientôt plus le droit d'écarter les mâchoires. Moi qui comptais déconner jusqu'à l'article de la mort.

Mme Meck. - Qu'est-ce qu'il a ?

Mme Krap. - Il se soulage comme il peut.

M. Krap. - Oui, maintenant j'y suis, maintenant qu'il est trop tard. *Nimis sero, imber serotinus*. La paix est le propre des esclaves. (*Pause.*

*Grimaces de Mme Meck.*) Je suis la vache qui, devant la grille de l'abattoir, comprend toute l'absurdité des pâturages. Elle aurait mieux fait d'y penser plus tôt, là-bas, dans l'herbe haute et tendre. Tant pis. Il lui reste toujours la cour à traverser. Ça, personne ne pourra le lui ravir.

Mme Krap. - Ne faites pas attention. Il se croit au cercle.

M. Krap. - J'y suis. Au neuvième. (E. 29-30)

Il semble qu'ici Henri, se rendant compte de la proximité de sa mort (et il meurt cette nuit même), reconnaît non seulement toute l'inauthenticité de la vie qu'il a menée, mais aussi, qu'avec le déclin de ses forces, la possibilité d'exercer sa liberté est en train de disparaître. Il se moque du fait qu'ayant "déconné" toute sa vie il sera bientôt incapable d'ouvrir la bouche pour dire un mot soit vrai soit



faux. (Cette référence à la bouche comme moyen de communication peut aussi renvoyer à la trahison pendant l'occupation allemande.) Bien qu'Henri semble reconnaître la fausseté de son monde, cependant, il refuse la responsabilité que cette reconnaissance entraîne lorsqu'il dit. "Oui, maintenant j'y suis, maintenant qu'il est trop tard." Il s'excuse de son inaction à cause de son état moribond mais ne se rend pas compte qu'il se trahit continuellement avec ses propres mots, avec tous les efforts qu'il entreprend pour se disculper. Car, ayant "déconné" toute sa vie, il continue de "déconner" en s'excusant et en refusant d'essayer d'agir. Selon Henri il vaudrait mieux rester dans la paix de l'ignorance comme un esclave qui n'a jamais connu la liberté plutôt que de comprendre qu'il a gaspillé l'occasion de rechercher une liberté authentique. Malgré l'apitoiement sur son sort, Henri semble assumer la responsabilité de la vie qu'il a menée. En se comparant à la vache qui s'est apprêtée de bon coeur à son abattage en mangeant de bon appétit tout ce que son pâturage lui offrait, Henri reconnaît avoir joui d'une liberté factice toute sa vie. Il se sent aussi coupable que les autres qui ne pensent jamais à la signification de leurs actes. S'il pense appartenir au neuvième cercle, le cercle des traîtres, c'est parce qu'il s'est trahi soi-même, sa vie, et son pouvoir d'agir. Il reconnaît la futilité d'essayer d'agir dans le peu de temps qui lui reste dans "la cour à traverser". Ses forces étant presque épuisées, il n'est plus capable d'agir, mais il semble quand même savourer la vérité dont il se rend compte, ou peut-être le fait qu'il la saisit mieux que les autres dans cette compagnie. Henri parle de façon délibérément

obscur, voilant le sens de sa découverte, aussi bien devant la compagnie du salon que devant le public. Car Henri se rend bien compte que les autres ne veulent aucunement reconnaître l'artificialité de leur vie, que leur attachement au monde matériel les rend totalement aveugles en face de la vérité. Plus tard, en fait, lorsqu'il essaie d'expliquer à Mlle Skunk toute l'histoire de cette "vie qui n'est que du bluff" (E.56-7), elle ne comprend rien à ce qu'il dit. L'extrait cité ci-dessus, qui se trouve sitôt après l'entrée en scène d'Henri, ajoute un autre niveau de signification à tout ce qu'il dit pendant le reste de cet acte. Ses répliques lui donnent l'aspect d'un observateur qui regarde les autres, les voit comme ils sont et se moque d'eux, mais qui s'est abstenu de les condamner. Il les laisse plutôt le faire eux-mêmes, car il les encourage à parler et à s'expliquer, les incite même à se condamner de leur propre bouche. Car tous les personnages dans ce monde du salon démontrent leur propre correspondance aux cercles de l'enfer; toute cette scène reflète les vices qui attachent l'homme au monde matériel et le rendent aveugle de ses fautes.

Le tableau qui est développé sert aussi à donner plus de sens aux actes de Victor. Car le refus de Victor, dans ce contexte, devient le refus d'un monde dégradé plutôt qu'un simple refus du foyer de ses parents. De plus, ces mêmes vices, comme la cruauté ou la violence envers les autres, la trahison, l'hypocrisie, la promiscuité sexuelle, la fausseté, la flatterie, la colère, et la gloutonnerie servent souvent de liens entre le monde sur scène et le monde au lendemain de la guerre. Et, dans le tableau du monde de l'après-guerre, les mots d'Henri, qui

le situent dans le neuvième cercle, dans le cercle des traîtres, prennent un sens encore plus large de trahison de la patrie.

Afin de voir en ce tableau un monde dégradé, il faut regarder chaque personnage dans cette scène initiale comme représentant d'un ou de plusieurs vices. Comme point de départ, Beckett attire notre attention sur Mme Meck en la faisant grimacer pendant le discours d'Henri (E.29). Amie de la famille, elle est une *"femme volumineuse, lourdement chargée de fourrures, capes, parapluie, sac à main, etc."* (E.25) De toute cette compagnie elle est peut-être la plus attachée au monde matériel et par conséquent elle montre le plus de vices reliant l'être humain à ce monde. D'abord elle se révèle être une flatteuse extraordinaire en faisant de nombreux compliments avec une belle désinvolture. Chaque personne, même le moribond Henri, a pour elle *"une mine superbe"* (E.32,39) et lorsqu'elle parle de Victor comme *"si gai, si vivant...c'était l'âme de la maison"* (E.28) Violette souligne cette propension de Mme Meck à flatter en disant, *"Jeanne voit de la vie et de la gaieté partout, c'est une hallucination permanente."*(E.28) Un autre aspect du caractère de Mme Meck est l'orgueil dont elle fait preuve quand Violette est partie pour un temps démesuré après l'avoir invitée exprès pour lui parler. Elle annonce à la compagnie, *"Je n'aime pas qu'on se fiche de moi... Je ne suis qu'une vieille femme, laide, malade et seule. Pourtant, le jour viendra où tous vous m'envierez."* (E.45-6) Mme Meck sort après cette réplique mais la réaction d'Henri et du Dr Piouk nous laisse penser que Mme Meck comme tous les autres personnages a une autre fonction.

Dr Piouk. - Elle voit loin.  
M. Krap. - Mais qui n'envie-t-on pas ?  
Dr Piouk. - Elle a peut-être une fonction que vous ne soupçonnez pas.  
M. Krap. - Vous vous piquez au jeu, docteur. Attention !  
Dr Piouk. - Je n'en nie pas l'attrait. (E.46)

Cette petite interaction met l'emphase non seulement sur le vice de l'envie mais aussi sur le fait qu'il reste quelque chose à déterminer au sujet de Mme Meck. On le trouve plus tôt dans le texte lorsqu'elle décrit la mort de son mari, le Maréchal Meck. Ici, "*puissant dans la tradition militaire*", Mme Meck proclame, "Son dernier soupir a été pour la France." (E.34) Ensuite, non découragée par l'entrée du valet Jacques et par toute une série de petites répliques (dix-sept au total) elle continue où elle s'est arrêtée.

Mme Meck. - «Vive la France !» Puis ce fut le coma.  
M. Krap. - Plaît-il ?  
Mme Meck. - Je revivais les derniers instants de Ludovic.  
M. Krap. - Eh alors ?  
Mme Meck. - Se mettant brusquement sur son séant, il s'écria: «Vive la France !» Puis il retomba et se mit à râler.  
M. Krap. - Il a pu se mettre sur son séant ?  
Mme Meck. - Oui, à notre grand étonnement à tous. (E. 35)

En employant le passé simple, Mme Meck manifeste son orgueil en élevant son défunt mari au rang d'une grande figure historique. De son côté Henri souligne l'absurdité de cette scène du lit de mort d'un patriote héroïque en parlant de son propre état mourant. "Et je compte bien n'étonner personne... En me mettant sur mon séant... Mon malséant. Ha ! Ha !" (E. 35)

On découvre une autre signification dans le texte, cependant, si l'on pense au sens du "souteneur" donné dans *Le Petit Robert* pour le mot "mac" (le diminutif de maquereau). Dans ce contexte la mention d'un Maréchal Meck

suggère fortement une référence voilée au Maréchal Pétain, le chef du gouvernement Vichy qui a été condamné à mort après la guerre pour avoir trahi la France pour l'Allemagne, (une sentence commuée à la prison à vie).<sup>11</sup> En outre Pétain a remis entre les mains des Allemands des milliers de citoyens français, des membres de la Résistance et des Juifs. Cet acte de collaboration aurait eu une signification particulière pour Beckett étant donné qu'Alfred Péron, son ami de presque vingt ans et son compagnon dans la Résistance, y a succombé, mort à la veille de l'armistice après avoir survécu plusieurs années à Mauthausen.<sup>12</sup> C'est un sort auquel Beckett lui-même n'a échappé que de

---

<sup>11</sup> Dans sa préface à *De Rethondes à Anfa*, son journal des années 1940-1943, Jacques Rousseau cite un extrait de "Les Journaux", du 5 septembre 1944, qui décrit le degré de mépris du peuple français pour Pétain.

VERDUN : - Après avoir dénié à Pétain, l'honneur de se prévaloir désormais du titre de «héros de Verdun», les anciens combattants de Verdun viennent de proclamer le Maréchal traître à la Patrie. Pétain ne sera pas inhumé dans la crypte qui lui était réservée dans la chapelle de Douaumont, et la place qui lui était destinée restera comme un triste souvenir du héros déchu.

Les anciens combattants de Verdun ne pardonnent pas à Pétain d'avoir préféré devenir le jouet d'Hitler, plutôt que de quitter la Métropole après la débâcle de 1940, ni d'avoir vendu la France à l'Allemagne.

Verdun, d'ailleurs, où Pétain avait coutume de se rendre avant la guerre, n'a pas reçu une seule fois, au cours de ces dernières années, la visite du Maréchal." [1945,5]

<sup>12</sup> George Loustau-Lacau, lui aussi prisonnier à Mauthausen, raconte l'histoire tragique d'Alfred Péron dans son livre *Mémoires d'un Français rebelle* de cette manière.

Il y avait un poète au commando charbon, un poète tout noir, menacé de conjonctivite purulente et qui ramassait le coke avec ses mains gelées parce qu'il ne pouvait pas soulever une pelle, un homme maladif et doux, ancien élève de l'Ecole Normale Supérieure, agrégé d'un tas de choses, qui le soir venu, lorsqu'il en trouve la force, récitait des sonnets d'amour de sa composition, toujours un peu amers, ou des odes classiques que nous écoutions comme une vengeance, qu'écoutaient même ceux qui n'y comprenaient rien. Péron, persécuté par les S.S., battu par les capos parce qu'en retard, à contre-temps, dans la lune, rayonnait de tendresse et il nous donna avec mille soucis ce spectacle prodigieux : il força l'amitié des Polonais qui lui portèrent secours comme nous-mêmes et l'on vit, oui, l'on vit Otto, le super-capo devant qui s'inclinait et tremblait le gang des casquettes noirs, Otto qui l'avait roué de coups et pourchassé en le menaçant du four crématoire, venir humblement le soir de son jubilé d'assassin, le prier de dire des vers.

--- Wo ist der Dichter, der Französe !

Je n'oublierai jamais ces gueules de monstres patentés écoutant Verlaine.

justesse. (Knowlson, 344-345) Il faut en outre remarquer qu'au début du deuxième acte de la pièce où Madame Meck, appelée "la générale" (E.73) par Madame Karl (la concierge), ordonne à son homme de main, "un catcheur de cinquième ordre" (E.75) souvent employé par son défunt mari, d'enlever Victor de force de sa chambre, ce qui lui attribue en plus du vice de la trahison celui de la violence. Cette interprétation donne aussi un aspect déformé au nom de Jeanne Meck en introduisant une comparaison ironique avec la figure héroïque de Jeanne D'Arc. Ce personnage de Madame Meck, cette "*femme volumineuse*" (E.25) fait preuve des vices nombreux de la flatterie, de l'orgueil, de la trahison, du proxénétisme et de la violence envers les autres.

Quant à Violette Krap, décrite auparavant comme la mère dominatrice, elle incarne le vice du cinquième cercle de l'*Inferno* de Dante, celui de la colère. Son prénom, "Violette" est la couleur liée à la colère dans le *Trésor de la langue française*. Souvent impolie et exigeante, elle emploie le sarcasme et l'invective. Cet aspect du caractère de Violette devient évident dès le début de la pièce lorsque, ne reconnaissant pas le nom sur la carte de visite de sa soeur récemment mariée, elle est trop impatiente pour attendre l'explication du valet, Jacques, et elle le réproche avec des répliques comme, "Vous êtes impertinent." (E.21) et "Ne soyez pas si humble. Songez à votre syndicat." (E.22) (Cette dernière allusion à un syndicat peut être une référence voilée aux troubles

---

Nous l'avons porté à bras tendu jusqu'en Suisse et il y est mort, en arrivant.  
--- Usure inimaginable, dit le médecin.  
L'amour qu'il rayonnait, l'avait porté plus loin que les autres. (1948, 314)

ouvriers-patronat qui étaient si répandus en France après la guerre.) Les sarcasmes et l'invective de Violette ne se limitent pas à la communication aux servants. Sa colère est tellement prévalante qu'elle parle aussi d'une voix violente dans les rapports avec ses semblables. Sa soeur, Marguerite Piouk, observe qu'elle a mauvaise mine et Violette répond, "Tu n'es pas très fraîche non plus." (E.22) On sent une note d'hostilité dans toutes ses réponses mais sa vraie invective vise son fils Victor, celui qui l'a rejetée. Plusieurs fois elle refuse de parler au sujet de Victor en disant, "N'en parlons pas." (E.23, 27) mais enfin elle doit décrire la situation de son fils afin de contredire le portrait extrêmement faux dressé par Mme Meck d'un Victor qui était "si gai, si vivant ... l'âme de la maison, pendant des années." (E.28) Selon Violette, Victor n'était jamais et n'est à ce temps ni gai, ni vivant. En fait il ne bouge de sa chambre à l'impasse de l'Enfant-Jésus que pour fouiller dans les poubelles, l'argent que sa mère lui apporte n'étant "sans doute pas assez" (E.31) pour le nourrir. Finalement elle éclate de rage, "J'en ai assez d'entendre plaindre cette crapule, depuis deux ans que ça dure!... Qu'il quitte le quartier, la ville, le département, le pays, qu'il aille crever dans...dans les Balkans !"(E.31) Bien qu'elle dise "Je m'en lave les mains... J'en ai assez... Assez." , elle sort pour aller chez Victor, pour essayer de le faire rentrer. Dès son retour elle ne rentre pas tout de suite dans le salon mais "*Une voix violente se fait entendre.*" dans les coulisses. (E.41) L'ambivalence de Violette envers Victor, son désir d'un retour au passé par opposition à sa colère avec le refus de son fils, est illustré d'une manière concrète par le fil barbelé

qu'elle a fixé au bord de la table. Henri explique qu'elle "a voulu conserver, tout en les supprimant en quelque sorte, les places de prédilection" (E.47) de Victor, et que "bientôt l'appartement sera plein de barbelés". (E. 46-47) Avec ce jeu de mots entre "fil" et "fils", Beckett juxtapose le plaisir que Violette associe au souvenir de son fils assis au bord de la table avec la peine qu'elle veut lui infliger maintenant.

Plus tard, la nature délibérée de la colère de Violette se révèle pendant une altercation avec Henri. Ayant provoqué la fureur d'Henri lui-même, en l'appelant par le nom Victor et en essayant de le forcer à sortir dîner avec les autres invités, elle éclate de rage devant les menaces impotentes d'Henri. Mais, aussitôt qu'elle se rend compte de sa vulnérabilité potentielle, elle fait demi-tour et essaie d'apaiser son mari.

Mme Krap. - Dépêche-toi, Victor.

M. Krap. - Victor ? Je ne m'appelle pas Victor.

Mme Krap. - Dépêche-toi. Tu n'es même pas rasé.

M. Krap. - Je ne sors pas.

Mme Krap, *le prenant par le bras*. - Allez, ouste, lève-toi.

M. Krap. - Ne m'oblige pas à te tuer Violette.

Mme Krap. - Me tuer ! Toi ! Me tuer ! Moi ! (*Rit de bon coeur*.)

M. Krap, *sortant un rasoir de sa poche*. - Aide-moi à me lever. (*Mme Krap recule*.) J'aurais préféré (*il essaie de se lever*) te laisser à ton cancer.

Tant pis. (*Il se lève à moitié*.)

Mme Krap, *reculant vers la porte*. - Tu es complètement fou !

M. Krap, *toujours empêtré dans son fauteuil*. - Une fois debout, ça ira tout seul.

Mme Krap, *se rendant compte qu'il ne peut se lever*. - Espèce de vieil impotent ! (*Revient vers lui*.) Dire que tu m'as fait peur un instant.

M. Krap, *se laissant retomber*. - Pas commode de se mettre sur son séant, même pour tuer sa femme.

Mme Krap. - Crapule !

M. Krap. - Moi aussi ?

Mme Krap. - Fumier !



M. Krap. - D'ailleurs, tu ne perds rien pour attendre. Je t'égorgerai cette nuit, pendant que tu ronfleras.

Mme Krap, *épouvantée par les perspectives ainsi ouvertes et peut-être en particulier par celle de passer une soirée inquiète parmi ses invités.* -

Henri ne sois pas comme ça ! Reviens à toi ! Pense à tout ce que nous avons passé ensemble ! A notre grand chagrin ! Soyons amis ! (E. 59)

Ici, la colère de Violette est une force qu'elle module selon les circonstances.

Devant la menace verbale elle rit, face au rasoir elle recule mais une fois qu'elle comprend qu'Henri n'a pas la force de se lever, elle ne se retient plus. Ce n'est que pour préserver sa propre tranquillité d'esprit qu'elle demande la

réconciliation. Violette révèle plus de cet aspect manipulateur de son caractère lorsqu'elle décrit la visite qu'elle vient de rendre à Victor, où elle a fait la mère inquiète, puis menaçante; elle a imploré, crié, pleuré et finalement a menacé de lui couper les vivres. (E. 60) En dépit de toutes ses tentatives pour le

culpabiliser, cependant, Victor lui a résisté avec fermeté. Mais Violette indique qu'elle n'a pas abandonné sa quête de faire rentrer Victor en disant, "Nous trouverons bien quelque chose. Ça ne peut pas continuer comme ça." (E.61)

Une certaine justice immanente se révèle dans la prochaine demande d'Henri qui dévoile le fait que Violette, cette mère souffrante dont le fils lui manque, avait essayé plusieurs fois de se débarrasser de ce même fils à une autre époque, avant sa naissance.

M. Krap. - Encore une petite question et j'ai fini.

Mme Krap, *se rasseyant.* - Je suis en retard.

M. Krap. - Eux, ils peuvent attendre. (*Silence.*) Combien de fois as-tu voulu t'en débarrasser ?

Mme Krap, *à voix basse.* - Trois fois.

M. Krap. - Et cela n'a rien donné ?

Mme Krap. - Seulement des malaises.

M. Krap. - Seulement des malaises ! (*Pause.*) Puis tu as dit...voyons... quelle est cette jolie phrase que tu as eue ?

Mme Krap. - Jolie phrase ?

M. Krap. - Mais oui... voyons... «Puisqu'il est là».

Mme Krap. - «Gardons-le, puisqu'il est là.»

M. Krap, *avec animation.* - C'est ça ! C'est ça ! : «Gardons-le puisqu'il est là !» (*Pause.*) Nous étions sur l'eau. Ton canotier avait un couteau. Je ne ramais plus. L'onde nous berçait. (*Pause.*) Lui aussi, l'onde le berçait. (*Pause.*) Tu es sûre qu'il est de moi ?

Mme Krap, *après réflexion.* - Il y a... heu... soixante-dix chances sur cent.

M. Krap. - Ma cote monte.

Mme Krap. - C'est tout ?

M. Krap. - Oh oui, c'est tout.

Mme Krap, *se levant.* - Tu n'es pas fâché contre moi, Henri ?

M. Krap. - Fâché ? Au contraire. Je suis très content de toi, Violette, très content. Tu as été vraiment très bien, tout à fait nature.

Mme Krap. - Passe une bonne soirée. (*Elle s'en va*)

M. Krap. - Violette !

Mme Krap, *s'arrêtant.* - Oui.

M. Krap. - Tu ne voudrais pas m'embrasser.

Mme Krap. - Oh, pas maintenant, Henri. Je suis tellement en retard.

M. Krap. - C'est vrai.

Mme Krap. - *espiègle.* - Et puis, tu sais, j'ai toujours un peu peur de ton couteau. (*Elle sort.*) (E. 61-63)

Ce passage démontre non seulement combien Violette ne récolte que ce qu'elle a semé mais aussi qu'elle n'a rien appris de l'expérience. Lorsqu'elle refuse d'embrasser Henri elle ne sait pas que ce sera la dernière fois qu'elle le verra vivant. Quand elle rentrera de sa soirée elle le trouvera mort dans son fauteuil (E.81). Mais, pour Violette, la mort d'Henri ne devient qu'un autre moyen d'essayer de manipuler et de contrôler Victor, une autre justification pour l'apitoiement sur son sort et pour sa colère.

Beckett explore le vice de la violence envers les autres à travers le personnage du Dr Piouk, "*un homme hideux*" (E.35). Ce "docteur" des maladies vénériennes se montre à la hauteur de son nom de Piouk, le mot "puke" en

anglais dénotant "vomir", lorsqu'il débite une philosophie personnelle dénaturée qui évoque les atrocités des bagnes hitlériens; ce qu'il dit est une dénégation totale du droit fondamental de la personne de vivre. Ce Dr Piouk "s'intéresse" à l'humanité, plutôt que de "l'aimer" (E. 49) et il propose des moyens pour "régler la situation du genre humain" (E.50) en proposant l'élimination de l'espèce humaine à part sa propre progéniture. Bien que l'anéantissement qu'il avance ne soit pas motivé par des buts nationalistes ni racistes comme celui des Nazis, par sa manière de regarder l'être humain comme un spécimen dans un laboratoire il se situe au même rang qu'un Dr Mengele poursuivant des expériences scientifiques dépravées.

Dr. Piouk. - Voilà. J'interdirais la reproduction. Je perfectionnerais le condom et autres dispositifs et en généraliserais l'emploi. Je créerais des corps d'avorteurs sous le contrôle de l'Etat. Je frapperais de mort toute femme coupable d'enfantement. Je noyerais les nouveau-nés. Je militerais en faveur de l'homosexualité et en donnerais moi-même l'exemple. Et pour activer les choses, j'encouragerais par tous les moyens le recours à l'euthanasie, sans toutefois en faire une obligation. En voilà les grandes lignes. (E.50)

L'hypocrisie du Dr Piouk est frappante: premièrement, en tant que docteur il devait préserver la vie humaine et non pas l'éliminer, et deuxièmement, il s'exclut de sa propre formule. Bien qu'Henri fasse semblant de faire partie de cette compagnie, on sait par le fait qu'il ricane qu'il ne respecte aucunement ce "docteur". Mais le manque de réaction des autres à cette diatribe contre l'humanité est frappant, et me fait penser à ce qu'écrit Elie Wiesel, "Le mal est dans l'indifférence. On pourrait dire même que l'indifférence au mal lui permet de croître, de se détendre, et de s'enraciner." (1982,106) Au sujet de

l'anéantissement de l'espèce humaine cette compagnie démontre l'acceptation aveugle du public général devant l'homme de science et ils ne disent rien car ils ne s'intéressent à personne en dehors des bornes étroites de leur propre monde. Tout ce qu'ils veulent savoir est si le Dr Piouk va tuer sa propre femme, Marguerite (la soeur de Violette), après la naissance de leur futur fils. Cette situation, où Marguerite est prête à se sacrifier pour favoriser l'action d'un maniaque, dévoile l'aspect ironique de son prénom. Dans le *Trésor de la langue française* le mot "marguerite" renvoie à "perle", et se lie au vers de Matthieu 7:6, "ne jetez pas vos perles devant les pourceaux."

D. Piouk. - Je veux un enfant, primo, pour distraire mes loisirs, de plus en plus brefs et désolés; secundo, pour qu'il reçoive le flambeau de mes mains, quand elles ne pourront plus le porter.

M. Krap. - C'est en effet l'avantage des fils.

Mme Krap. - Mais vous la tuerez.

Dr. Piouk. - J'ai débattu longuement cette question avec votre soeur, madame, aussi bien avant que depuis notre union. N'est-ce pas Marguerite ?

Mme Piouk. - Tu as été parfait.

Dr. Piouk. - Dans les semaines, délicieuses et terribles, qui ont précédé notre engagement, pendant que nous errions dans la Compagna, la main dans la main, ou que, sur les terrasses de Tivoli, nous prenions conseil de la lune, notre conversation a roulé presque entièrement sur cette question. N'est-ce pas, Marguerite ?

Mme Piouk. - Presque uniquement, mon chéri.

Mme Krap, à M. Krap. - Qu'est-ce que tu as, toi, à ricaner dans ton coin ?

M. Krap. - Je pensais à la lune dont nous prenions conseil, toi et moi. (E. 51)

Plus tard, Henri place le Docteur Piouk dans son vrai contexte en disant, "Cet imbécile de docteur, avec ses avortements et son euthanasie... Un mécanicien de la plus vile espèce." (E.56)

Encore un vice, celui de la fausseté, surgit dans une réplique du Docteur Piouk. Il a décliné l'offre d'Henri d'un cigare en disant qu'il ne fume pas. (E.38) Quelques moments plus tard, cependant, il allume une cigarette et Henri remarque, "Je croyais que vous ne fumiez pas", ce à quoi le Docteur répond, "Je vous ai menti." (E. 41) Comme Mme Meck, le Docteur Piouk est un personnage qui manifeste plus de fautes que les autres. Mis à part son plan pour l'anéantissement de l'espèce humaine, il démontre l'hypocrisie, la fausseté, et manifeste plus tard les vices de la séduction et de la promiscuité sexuelle.

Par amour-propre, ce monde des Krap ferme les yeux sur toutes considérations qui ne touchent pas leur existence immédiate ou leur propre bien-être. Leur indolence est aussi bien évidente dans leurs demandes excessives à Marie et Jacques, la bonne et le valet des Krap. Mme Krap se plaint même de l'effort qu'exige l'acte de sonner pour les servants, (E. 30) et Mme Piouk remarque, "Quand on a des domestiques, on n'est plus chez soi." (E.32) L'ironie de cette réplique devient évidente lorsqu'on pense à l'appétit que démontre Madame Piouk pour le porto que Jacques lui apporte. Beckett souligne cette gloutonnerie maintes et maintes fois en lui faisant répéter ses demandes du porto. (E. 23,26,27,30,33,35,39)

Mme Krap. - Vous servirez le thé quand madame Meck sera là.

Marie. - Bien, madame. (*Elle sort.*)

Mme Piouk. - Tu ne m'offres rien d'autre ?

Mme Krap. - Par exemple ?

Mme Piouk. - Un porto.

Mme Krap. - C'est l'heure du thé. (E.23)

Mme Piouk. - Vous en voulez ?  
 Mme Meck. - Une goutte.  
 Mme Piouk. - Et toi, Henri ?  
 M. Krap. - Merci.  
*Mme Piouk sert Madame Meck.*  
 Mme Meck. - Oh, c'est trop ! Je serai pompette ! (*Elle boit*) Il est fort !  
 (*Mme Piouk se sert, vide son verre d'un trait, s'en verse un deuxième.*)  
 (E.33)

Beckett explore une autre forme d'égoïsme dans le narcissisme et la promiscuité sexuelle de Mademoiselle Olga Skunk, la fiancée de Victor. Décrite comme "*jeune fille aguichante*" (E.39), elle se comporte de manière maussade et peu communicative. Devant la volupté de cette jeune femme Henri démontre son propre voyeurisme en exploitant la sexualité bien évidente d'Olga. Henri demande à Madame Piouk de changer de place avec la jeune femme afin qu'Olga puisse "*exhiber*" ses charmes davantage.

M. Krap. - Vois-tu, Marguerite, puisqu'il faut tout te dire, qu'on te voit ou qu'on ne te voit pas, cela n'a pour ainsi dire aucune importance. Tu disparaîtrais à l'instant même que moi, pour ma part, je n'y verrais pas le moindre inconvénient. Olga au contraire, n'a de place parmi nous que dans la mesure qu'elle exhibe ses charmes, j'entends par là sa poitrine et ses jambes, car le visage est plutôt banal.  
 Mme Piouk. - Comme goujat, tu es en progrès.  
 M. Krap. - Tu as tort de t'offenser, Marguerite. Comme beau-frère, je t'aime beaucoup, beaucoup, et je serais absolument navré de te voir t'éloigner. Mais en tant que...  
 Dr Piouk. - Hiérophant [*sic*].  
 M. Krap. - Si vous voulez.  
*Silence.*  
 Dr Piouk. - Mais achevez votre phrase.  
 M. Krap. - Qu'est-ce que je disais ?  
 Dr. Piouk. - Beau-frère, vous l'aimez; hiérophant [*sic*], vous... ?  
 M. Krap, *d'une voix brisée*. - Je suis sans famille.  
 Mme Piouk. - Il pleure !  
 Dr Piouk. - Fais ce qu'il te demande, Marguerite.  
*Mme Piouk et Mlle Skunk changent de place.*

M. Krap, à *Mlle Skunk*. - Ecarte ta jaquette. Croise tes jambes. Relève ta jupe. (*Il l'aide*) Voilà. Ne bouge plus.  
Dr. Piouk. - C'est ce que nous appelons une défaillance passagère.  
M. Krap. - J'y suis assez sujet. (E. 44-45)

La dernière réplique du Docteur Piouk semble donner un double sens: d'une part il regarde le voyeurisme d'Henri comme "une défaillance passagère", et d'autre part il explique aux spectateurs qu'Henri rejoint momentanément le monde dégradé des autres. Plus tard, après le départ des autres, Henri demande à Olga de prendre la même pose mais elle se plaint d'avoir froid.

M. Krap. - Cela ne fait rien. Relève ta jupe. Encore. Voilà. Maintenant reste tranquille. Respire. (*Mlle Skunk prend sa tête dans ses mains, se plie en deux et pleure. Des sanglots la secouent.*) Nom de Dieu ! (*La crise continue.*) Arrête-toi ! (*Mlle Skunk sanglote de plus belle.*) Elle pleure comme une souillon. (*Il élève la voix.*) Tu es laide, Olga, tu m'entends, laide à vomir. Nous sommes foutus. (*Mlle Skunk s'apaise peu à peu, lève son visage défait, croise ses jambes que le chagrin avait décroisées, relève sa jupe etc.*) Tu es jolie ! (E.54)

Ici les insultes d'Henri éveillent l'amour-propre d'Olga et elle s'arrête de pleurer plutôt que d'endommager sa beauté. Dans le deuxième acte, elle semble sincèrement affligée par le départ de Victor mais sa douleur se base sur la vanité blessée et sur l'anéantissement de ses espoirs d'un retour à la vie que Victor menait autrefois. Car autrefois, à l'époque où Victor faisait partie de ce monde, il avait une carrière naissante comme écrivain et était décrit comme jeune homme plein de promesses : il l'aimait, la trouvait belle et voulait coucher avec elle. (E.91) Elle ne comprend pas comment Victor peut abandonner sa carrière mais elle trouve encore plus incompréhensible qu'il n'ait plus aucun besoin de son amour. La confusion qui règne dans l'esprit d'Olga ressemble à celle de Marie

dans *L'Étranger* de Camus. Marie voulait savoir si Meursault aurait "accepté la même proposition venant d'une autre femme, à qui [il serait] attaché de la même façon." Meursault fait preuve d'une indifférence totale et répond "Naturellement." (Camus, 1957, 64) Bien que Victor soit l'opposé de Meursault, refusant l'offre de la femme plutôt que l'acceptant, c'est son indifférence totale qu'Olga ne peut pas comprendre.

Mlle Skunk. - Autrefois, tu me trouvais belle. Tu voulais coucher avec moi.

Victor. - Autrefois.

Mlle Skunk. - Tu ne veux plus coucher avec moi ?

Victor. - Non.

Mlle Skunk. - Avec qui, alors ?

Victor. - Comment ?

Mlle Skunk. - Avec qui veux-tu coucher maintenant ?

Victor. - Avec personne.

Mlle Skunk. - Mais ce n'est pas possible ! (*Silence.*) Tu n'es pas franc ! (*Silence.*) Tu sais que je t'aime ?

Victor. - Tu me l'as dit. (E. 92)

Beckett souligne l'aspect de la procréation et de l'attrait sexuel dans le nom "Olga Skunk", "Olga" dérivant de Helga qui signifie "florissant, fructueux, sanctifié, ou saint", (Hanks, 1990, 152) et "Skunk" (une mouffette en français) qui indique combien cette jeune femme empest de la sexualité. Elle emploie sa sexualité comme forme de récompense lorsque le Docteur Piouk lui offre un moyen pour guérir Victor, et se donne volontiers à cet homme hideux aussi facilement qu'un papillon vole "de fleur en fleur et d'objet en objet" (E. 155) Juste avant la fin de la pièce, Olga et le Docteur se trouvent pelotant sur le seuil de la chambre de Victor, puis ils entrent "*imparfaitement vêtu,*" (E. 155) et le Docteur explique,



Je lui ai dit, textuellement: «Chère Olga, ma chère petite Olga, vous voulez que je vous aide ? Que je vous le rende ? Sain et sauf ? Dans vos jolis bras ? Eh bien, chère Olga ?» (*Pause.*) Elle a compris. (E. 156)

La promiscuité sexuelle surgit aussi dans l'histoire du passé de Violette et d'Henri lorsque Violette admet qu'il n'y a que soixante-dix chances sur cent qu'Henri soit le vrai père de Victor. (E.62) La conversation de la compagnie renvoient continuellement aux allusions sexuelles comme dans le dialogue suivant.

M. Krap. - Je les ai invités à dîner. Mais ils brûlent d'être seuls.  
Mme Krap. - A rester dîner ! Avec quoi ?  
M. Krap. - Je ne sais pas. L'agneau d'hier.  
Mme Krap. - L'agneau ! Le mouton, tu veux dire. Que dis-je, le mouton, le bélier, ça sentait la laine et l'accouplement dans toute la maison.  
Dr Piouk. - Vous me tentez. Malheureusement, nous sommes attendus.  
M. Krap. - Mets-toi à leur place.  
Mme Krap. - Si j'avais cinquante ans, non c'est trop, quarante ans de moins, docteur, j'irai avec vous dans les coins, malgré le peu d'effet que me fait votre personne proprement dite. (E. 52)

Cette compagnie entière est totalement aux prises des vices qui les rendent aveugles à l'état lamentable de leur monde. A cause de leur manque de reconnaissance de leurs fautes ils se situent au rang de l'*Inferno* dans le plan de Dante. Henri est le seul à démontrer la moindre reconnaissance de ses fautes qui lui permettrait de s'élever au niveau du *Purgatoire*. Mais le fait qu'Henri n'agisse pas rend fausse sa reconnaissance, car l'*Inferno* et le *Purgatoire* se distinguent par le besoin de repentir qu'exige celui-ci.

Bien que cette exposition des vices d'une société dégradée n'explique pas définitivement la motivation de Victor, elle donne plus de justification à son action que le tableau plus simple d'un fils qui rejette le foyer de ses parents. En outre,

la ressemblance au schéma de Dante, celui des damnés qui sont aveugles de leurs fautes, suggère que la reconnaissance de cette fausseté est une étape importante dans le processus de libération. Et bien que les liens à l'époque au lendemain de la guerre soient voilés, je crois qu'ils portent aussi sur la motivation de Victor de sorte qu'ils suggèrent un contexte historique d'où l'on peut comprendre pourquoi Victor a rejeté ce monde. Afin de mettre le monde des Krap dans son contexte, il est nécessaire d'examiner quelques différences entre leur monde bourgeois dégradé et le monde ouvrier où Victor se trouve.

### **III**

#### **Le Monde du Vitrier**

Dans la deuxième partie de ma thèse je décris le Vitrier comme le pendant de Victor, un personnage qui semble lui servir non seulement comme adjuvant mais aussi comme une sorte de repoussoir au niveau idéologique. Quel que soit leur conflit, cependant, le Vitrier reste le représentant principal du monde où Victor propose de s'enfermer.

Or le Vitrier se situe véritablement dans la classe ouvrière. Il n'a pas de nom de famille et n'est jamais identifié que comme "vitrier". Son monde se base sur le devoir, non seulement celui d'accomplir sa tâche de réparer la vitre que Victor casse au début du deuxième acte, mais aussi celui de transmettre de père en fils la technique de son métier et d'enseigner la morale et le comportement correct à son fils, Michel. Lorsque le Vitrier est au travail il dit qu'il n'a pas de famille, et il exige que Michel lui parle sur un ton professionnel en l'adressant comme monsieur. Il explique à Mme Meck, "Il y a un temps pour le travail et un temps pour les amabilités. Il faut que Michel apprenne à les distinguer de bonne

heure." (E. 74)

Le Vitrier protège aussi le droit de la personne de vivre en paix dans la société. Comme l'adjuvant de Victor, il le défend contre la tentative de Mme Meck de l'enlever de force en frappant Joseph sur le crâne, le "catcheur de cinquième ordre" (E.75) de son mari défunt. Il reconnaît aussi le besoin de protéger Victor contre l'harcèlement continu des autres, qui survient dans le deuxième acte, lorsqu'il lui propose de s'enfermer à clef. Puis il est choqué lorsque Victor lui dit qu'il n'y a pas de serrure.

Vitrier. - Pas de serrure ! (*A Mme Karl :*) Vous n'avez pas honte, de louer les chambres sans serrure ?

Mme Karl. - Il n'y avait qu'à ne pas la prendre. Personne ne l'a obligé.

Vitrier. - Mais vous ne voyez pas à quel... à quelle loque vous avez affaire? (*A Michel :*) Va vite chercher une serrure.(E. 87)

Bien qu'il n'arrive jamais à installer cette serrure, il la laisse dans la chambre avec ses autres outils quand il quitte la scène vers la fin du troisième acte.

L'autre aspect de la vie privée que souligne le Vitrier c'est le tact. Il met l'accent sur l'importance des bienséances en parlant aux autres. Il se décrit comme "discret, délicat, [et] homme du monde." (E. 92) Il peut critiquer son fils, Michel, pour ne pas avoir compris la signification du mot "note" en disant, "Il est encore moitié idiot", mais il avance sur le Dr Piouk, le marteau et les ciseaux en évidence, lorsque le docteur répond, "Ça ne m'étonne pas." (E. 98). Comme père, le Vitrier a le droit de critiquer son fils, mais un étranger lui doit plus de respect. Un aspect du tact surgit plus tard lorsque le Spectateur dépasse les bornes des convenances en posant des questions trop personnelles au Vitrier.

Spectateur. - Avant de commencer, (*au vitrier.*) Où est votre fils aujourd'hui ?

Vitrier. - Il est malade.

Spectateur. - Voilà une réponse digne de ce spectacle. Je ne vous demande pas comment il va, je vous demande OÙ IL EST.

Vitrier. - Il est à la maison, au lit.

Spectateur. - Et la mère ?

Vitrier, *menaçant*. - Ne vous occupez pas de la mère.

Spectateur. - Bon, bon, c'est tout ce que nous voulions savoir.

Vitrier. - Heureusement pour vous. (E.131)

La question du tact et du droit de la personne de vivre en paix comporte aussi une signification particulière pour Victor. Quand le Spectateur le menace de torture afin de le forcer à s'expliquer Victor proteste.

Je vous obsède. Pourquoi ? Interrogez-vous. Ce n'est pas moi qu'il faut interroger, c'est vous-mêmes... Ma famille, ma fiancée, mes amis, il est peut-être normal, ce qu'on appelle normal, qu'ils s'acharnent sur moi. Mais vous ? Vous êtes des étrangers. Je ne vous connais pas. Qu'est-ce que cela peut vous faire, comment je vis ? Et vous n'êtes pas les premiers. Depuis que je vis ainsi, depuis deux ans vous dites, je suis la proie d'inconnus. (E. 143)

A part le lien entre Victor et le Vitrier au niveau de l'idéologie artistique qui est décrit dans le chapitre, "Victor et le Vitrier: l'artiste et l'artisan", il y a un autre aspect de leur rapport qui est quelque peu paternel ou peut-être fraternel. Mme Meck remarque le fait que le Vitrier ressemble au père de Victor "quand il était plus jeune." (E. 75) Cette ressemblance est confirmée plus tard par Mme Krap elle-même.

Mme Krap. - Où est-ce que je vous ai vu ?

Vitrier. - Je ne sais pas. Dans la rue peut-être, par hasard. Ou vous confondez peut-être avec un autre.

*Mme Meck se penche et parle à l'oreille de Mme Krap.*

Mme Krap. - Vous trouvez ? (*Elle regarde le vitrier.*) Peut-être... oui... tu as raison... mon Dieu ! (*Elle pleure.*)

Le dernier aspect du monde de l'ouvrier ayant rapport au monde sur scène est celui du patriotisme. Dans le premier acte Mme Meck décrit la scène au lit de mort de son mari, le Maréchal Meck, en faisant l'éloge de son défunt mari qui se base sur l'orgueil personnel plutôt que sur l'amour de la patrie. En employant le passé simple, elle le met sur un piédestal, mais cette position est rendue très ambiguë par le lien entre son nom, et celui de Maréchal Pétain. Par contraste le Vitrier et son fils chantent les louanges de la France elle-même,

Vitrier. - La France est belle  
Ses destins sont bénis,  
(A Michel.) Chante !  
Vitrier et Michel, *ensemble*. - La France est belle  
Ses destins sont bénis,  
Vivons pour elle,  
Vivons unis,  
Passons les monts, pa... (E. 90)

Cette différence d'attitude adoptée par les classes bourgeoise et ouvrière envers la patrie comporte une signification particulière lorsqu'on se rappelle l'époque d'après-guerre où Beckett écrit, et le fait que Beckett a travaillé pour la Résistance pendant l'Occupation allemande. Cette même différence entre les deux classes était explorée par Sartre en 1945 dans "*Qu'est-ce qu'un collaborateur ?* "

Tous les ouvriers, presque tous les paysans ont été résistants : la plupart des collaborateurs, c'est un fait, se sont recrutés parmi les bourgeois. Mais il ne faut pas conclure que la bourgeoisie en tant que classe était favorable à la collaboration. D'abord elle a fourni de nombreux éléments à la résistance : la quasi-totalité des intellectuels, une partie des industriels et des commerçants ont milité contre la puissance occupante. Si l'on voulait définir un point de vue strictement bourgeois, il vaudrait mieux dire

que la bourgeoisie conservatrice était dans son ensemble pétainiste et attentiste. (Sartre, 1949, 45)<sup>13</sup>

Parmi la compagnie des Krap, il est intéressant de noter que seul Henri se situe dans la catégorie des intellectuels, alors que les autres démontrent plutôt l'intérêt pour soi-même qui caractérisait la bourgeoisie conservatrice. En plus, leur acceptation aveugle de la solution finale "humanitaire" du Dr Piouk ressemble à la situation bourgeoise décrite par Sartre dans le même article, où, "on s'abandonne passivement aux courants qui s'esquissent, on flotte vers une destination inconnue, on connaît les délices de ne pas penser." (Sartre, 1949, 53)

Ce contraste entre les valeurs des deux mondes des Krap et du Vitrier, entre leur vision des droits de l'homme, leur regard sur les bienséances, et leur patriotisme, est toujours au détriment de la classe bourgeoise. Et, lorsqu'il s'agit des valeurs fondamentales de la liberté de l'homme, Victor sort du côté de la classe ouvrière. Il défend son bien, son droit de déterminer le cours de sa vie et sa liberté de ne rien faire.

Vitrier. - Où puisez-vous le courage et la force pour expulser les vieilles femmes, à coups de parapluie ?

Victor. - Je défends mon bien quand je peux.

Vitrier. - Votre bien ! Quel bien ?

Victor. - Ma liberté.

Vitrier. - Votre liberté ! Elle est belle, votre liberté ! Liberté pour quoi faire ?

Victor. - Pour rien faire. (E. 90)

Peu avant cette mention de la liberté par Victor on comprend à travers le

---

<sup>13</sup> Bien que cet extrait soit utile pour illustrer la différence entre l'attitude des classes bourgeoise et ouvrière, il est quelque peu douteux que Sartre ait basé son opinion sur une étude sociologique. Il raconte plutôt son expérience personnelle.

discours d'Henri à la fin du premier acte, que la liberté comporte une signification particulière dans cette pièce. Car c'est Henri qui expose à grands traits les bases des idées philosophiques centrées sur la liberté, exposition qui prépare la voie pour la description que Victor va proposer plus tard sous peine de torture. Depuis les débuts de la civilisation les philosophes, les religieux, les écrivains et les artistes de n'importe quelle époque s'intéressent perpétuellement à ce concept de liberté et à l'obligation qu'elle nous impose d'agir ou de nous exprimer d'une manière authentique. Alors, avant de passer au lien entre Victor et le Vitrier, je vais regarder de plus près comment Henri nous prépare à regarder la vision de la liberté chez Victor.



## IV

### Henri

Henri joue un rôle clé dans le premier acte. Dans *Beckett the Playwright*, Fletcher et Spurling décrivent Henri comme l'élément de base de la comédie bourgeoise, "le trouble-fête" qui perturbe le plaisir des autres (1985, 51). Tout en admettant qu'Henri démontre ce trait de caractère dans son cynisme bourgeois, je crois que son rôle est de plusieurs façons encore plus large. Selon Henri, sa prise de conscience a été trop tardive pour lui permettre de se conformer à la vérité dont il se doute. Bien qu'il ait des doutes sur la valeur de son monde il n'essaie aucunement de rechercher une autre voie, un moyen d'agir d'une manière plus authentique. Il déborde d'apitoiement de soi et se plaint d'être trop faible pour agir, "trop vieux pour apprendre de mon... [fils]". (E. 57) En plus, il est toujours sous l'emprise des passions, comme le démontrent son voyeurisme et sa colère. Cependant, bien qu'il reste parmi la compagnie du monde de salon, sa reconnaissance de leur manque de vertu le situe en même temps hors de ce groupe comme un spectateur, et c'est dans ce contexte que

ses paroles ont leur effet le plus puissant.

Henri soutient l'action de Victor non seulement à cause de leur reconnaissance mutuelle de cette "vie d[e] bluff" (E.56,92) mais aussi par son approbation directe du refus de Victor. De plus, il exprime son désir que Victor persévère dans sa quête,

M. Krap.- Mon fils est dans le vrai... Je suis déchaîné. (E. 36)

M. Krap.- Mais oui, nous trouverons bien quelque chose... Pour que ça continue comme ça. (E.61)

M. Krap.- Et moi, tu crois que je n'ai jamais envie de hurler ? Seulement moi, si je... (*Il s'interrompt, frappé d'un soupçon atroce.* ) Tu ne t'es jamais laissée aller comme ça devant lui, au moins ?

Mlle Skunk. - Mais non.

M. Krap. Tu le jures ?

Mlle Skunk. - Oui.

M. Krap. - Alors, tout n'est pas encore perdu. (E. 54)

Cet appui, cependant, est tempéré par un souci pour le bien-être de son fils parce qu'Henri comprend que Victor risque d'aller au-devant de la mort en refusant la vie des autres. Il essaie donc de communiquer un message à son fils, à travers Mlle Skunk, pour s'assurer que Victor continuera à vivre. Il souligne l'importance de la pulsion sexuelle en demandant à Olga, l'objet sexuel, de faire semblant de vivre pour Victor, "pour qu'il ait l'air de vivre." (E. 58) Il s'agit de l'opposition entre *Eros* "la vertu attractive qui engage les choses à se joindre et à créer la vie" (Schmidt, 1993, 83) et *Thanatos*, "le messenger de la mort" (Schmidt, 201). En effet, il fait d'Olga un messenger de la "vie", de la force de vie aussi bien que de la philosophie d'Henri de cette "vie d[e] bluff" (E.56). Elle lui promet de

faire semblant de vivre pour Victor (E. 58), et elle permet à Henri de se confesser à quelqu'un qui ne le déteste pas avant de mourir.(E.55) Mais, ce qu'Henri explique à Olga est totalement au-delà de sa compréhension puisque Olga ne comprend que l'aspect corporel de l'être humain, croyant qu'elle vit parce qu'elle se sent vivre.(E. 56) Même si elle ne le comprend pas, elle devient d'une certaine manière le porte-parole d'Henri. (E. 92-94)

Avec son analyse de la fausseté du monde, de toute cette vie qui "n'est que du bluff" (E. 56), Henri établit une base philosophique pour ce que dira Victor plus tard. C'est une philosophie née dans le doute où Henri se plaint de son incapacité de comprendre pourquoi l'homme vit et pourquoi il agit. En tant qu'un être doué de raison Henri peut croire qu'il vit, mais à tout instant le monde matériel s'impose et toute action devient soit la réaction à une situation existante soit l'acte futile d'un être impuissant. Ainsi, la vie pour Henri se réduit à une série de réponses familières qui permettent à l'homme de simuler qu'il reste maître de soi. En fin de compte, comme dit Henri, "Ce n'est que du bluff." (E. 56)

M. Krap. - C'est une question de matériaux. Ou il y en a trop et on ne sait par où commencer, ou il y en a trop peu et ce n'est pas la peine de commencer. Mais on commence quand même, ayant peur de ne rien faire. On croit même finir parfois, cela vous arrive. Puis on voit que ce n'est que du bluff. Alors on recommence, dans le trop et dans le trop peu. Pourquoi ne peut-on s'accommoder d'une vie qui n'est que du bluff ? Ça doit être l'origine divine. Ils vous disent que c'est ça, la vie, commencer et recommencer. Mais non, ce n'est que la peur de ne rien faire. La vie n'est pas possible. Je m'exprime mal. (E. 56)

Ces doutes d'Henri semblent renvoyer aux idées de plusieurs philosophes, aussi bien anciens que contemporains, comme Descartes, Geulincx, et Sartre. A

cause de la dualité cartésienne, on ne peut pas établir un rapport entre les deux aspects de l'être humain, le corps et l'esprit, qui lui permettent de comprendre son monde. Cela renvoie aussi à l'oeuvre de Geulincx (1624-1669), le philosophe belge à qui Beckett a pris la phrase "*Ubi nihil vales, ibi etiam nihil velis*", (Vander Haegen, 1886, 61) "là où tu ne vales rien, tu ne veux alors rien faire" (ma traduction). <sup>14</sup> Beckett lui-même a souligné l'importance dans ses oeuvres de cette citation de Geulincx,

If I was in the unenviable position of having to study my work my points of departure would be the 'Naught is more real...' and the 'Ubi nihil vales...' both already in *Murphy* and neither very rational. (Beckett, *Disjecta*, 113)

Toute la philosophie de Geulincx tourne autour d'un "doute suspensif qui lui permet de découvrir la base inébranlable de toute connaissance philosophique" en prenant Dieu comme le premier moteur. (Vander Haegen, 49, 60) L'homme chez Geulincx ne peut que connaître ou vouloir; tout pouvoir lui arrive de Dieu. (Vander Haegen, 57-58) Ou, comme l'explique Rupert Wood dans son article, "*Murphy*, Beckett; Geulincx, God",

The willing or thinking «I» is not the author of the movement in its body, and so wish and physical movement cannot stand the relation of cause and effect. God, Geulincx says ordains us to will, not to be able. (1993, 39)

---

<sup>14</sup> La phrase comme citée par Beckett dans *Murphy* est "*Ubi nihil vales ibi nihil velis*". Il laisse tomber le mot "*etiam*".

Monsieur Joyal, Le Directeur du Département des études classiques à Memorial University of Newfoundland, traduit cette phrase comme "Where you have no strength, there you would desire nothing". Il ajoute aussi une note sur le choix du mode subjonctif dans le texte latin. "The last word 'velis' is a bit problematic, since it's a subjunctive; hence my translation 'would desire' (so-called 'potential subjunctive'). The only reason, to my mind, that the subjunctive is used here is to produce the word play 'vales...velis' (if velis were indicative like 'vales' we would have the anticlimactic 'vis'). Note that the second person singular is used impersonally in Latin (as it is above), like the English 'one'."

Beckett adapte l'axiome de Geulincx à sa propre vision du monde d'où Dieu est absent et il arrive à une vision de l'homme, où, faute de valoir (croire ou savoir), l'homme est essentiellement sans volonté et sans pouvoir. Son monde lui étant devenu incompréhensible l'homme ne peut plus agir. Les mots de Geulincx, cités en italique par Vander Haegen dans son oeuvre *Geulincx: Étude de sa vie, sa philosophie, et ses ouvrages* (1886), démontrent un certain rapport à ce que dit Henri en expliquant l'impossibilité d'agir lorsqu'on ne comprend pas comment le faire.

Or, on ne peut rien faire sans en avoir conscience, sans le penser. De là un principe fondamental: *«Il est impossible qu'on fasse une chose si on ignore comment elle se fait»*. Aux yeux de Geulincx, ce principe est un véritable axiome; il est évident par lui-même, mais nos préjugés l'ont obscurci. (Vander Haegen, 52-53)

Un autre aspect de la philosophie de Geulincx renvoie à ce que dit Henri de cette qualité de trop et de trop peu. Expriment son "dédain pour la matière, 'le *brutum*'... [Geulincx était] dominé par l'idée cartésienne que l'esprit est plus aisé à connaître que le corps; il est toujours porté à n'accorder de valeur qu'à la raison et à tenir l'existence de l'esprit pour plus certaine que celle de la matière." (Vander Haegen, 54) Chez Henri, pourtant, l'esprit est devenu aussi incompréhensible que la matière: "Ou il y en a trop et on ne sait où commencer, ou il y en a de trop peu et ce n'est pas la peine de commencer." (E.56)

Semblable à Antoine Roquentin dans *La Nausée* de Sartre, Henri se trouve d'un côté accablé par le poids du monde matériel, par ce sentiment d'être de trop, et

de l'autre côté il se sent impuissant et confus devant le trop peu, devant l'anéantissement de la signification des objets et de lui-même.

Même quand je regardais les choses, j'étais à cent lieues de songer qu'elles existaient: elles m'apparaissaient comme un décor. Je les prenais dans mes mains, elles me servaient d'outils, je prévoyais leur résistance. Mais tout ça se passait à la surface. Si l'on m'avait demandé ce que c'était que l'existence, j'aurais répondu de bonne foi que ça n'était rien, tout juste une forme vide qui venait s'ajouter aux choses de dehors, sans rien changer de leur nature. (Sartre, 1938, 181)

Un autre rapport entre ce qu'écrit Geulincx et ce que dit Henri est le sentiment d'être dans le monde comme un simple spectateur. Pour Geulincx, "l'autre" qui lui présente le monde est Dieu.

*Sum nudus spectato hujus machinae.* Je suis en ce monde un simple spectateur; je n'y puis créer, ni changer, ni détruire aucune chose, et le spectacle dont je jouis m'est présenté par un autre. (Vander Haegen, 58)

Mais pour Henri, la vie se réduit à jouer un rôle, à faire semblant de vivre, à porter le masque d'un être vivant. C'est un rôle passif, un rôle de spectateur ou d'un être non-agissant parce qu'il regarde les autres et prend son modèle sur eux. C'est aussi un rôle grotesque, un aspect qu'Henri souligne lorsqu'il "*écarte les mâchoires dans un immense sourire figé*" à la fin du discours suivant.

M. Krap. - Etant donc dans l'impossibilité de vivre et répugnant au grand remède, par pudeur ou par lâcheté, ou parce que précisément il ne vit pas, que peut faire l'homme pour éviter la démence, oh, bien discrète, bien effacée, qu'on lui a appris à redouter ? (*Pause*) Il peut faire semblant de vivre et que les autres vivent. (*Lève la main.*) Un instant. C'est à cette solution, à cette ruse plutôt, que je me suis rallié ces derniers temps. Je ne dis pas que ce soit la seule. Mais je suis trop vieux pour apprendre de mon... non, je ne nommerai personne. Et voilà. Non, ne me pose pas de questions, car je ne saurais y répondre. Tu souris, mais cela ne fait rien. Tu devrais sourire plus souvent. Sauf lorsque tu en as envie. Comme moi. (*Il écarte les mâchoires dans un immense sourire figé. Mlle Skunk recule. Fin de sourire.*) (E. 57)

S'étant rendu compte qu'il ne joue qu'un rôle, qu'il est incapable d'agir, Henri explique que son seul choix est de se suicider ou de continuer à jouer ce rôle.

Faute de compréhension et de foi en sa capacité, l'action pour Henri, c'est-à-dire l'action authentique, devient impossible. En admettant qu'il comprend l'inauthenticité de ses actions, cependant, Henri avoue que sa vie se base sur ce qu'appelle Sartre, "la mauvaise foi", le mensonge, où,

le menteur [est] complètement au fait de la vérité qu'il déguise... L'idéal du menteur serait donc une conscience cynique, affirmant en soi la vérité, la niant dans ses paroles et niant pour lui-même cette négation.  
(Sartre, 1943, 86)

Lorsque Henri explique son exposé raisonné pour s'adapter à une vie "qui n'est que du bluff" (E.56), il démontre toutes les qualités de la mauvaise foi. Il reconnaît l'inauthenticité de sa vie, mais il nie cette vérité en faisant "semblant de vivre et que les autres vivent." (E. 57) Il est beaucoup plus facile de s'adapter à cette ruse, que d'essayer de rechercher une meilleure voie, la voie de son fils qui a rejeté la ruse, rejeté le monde matériel et l'attachement au plaisir et aux sens.

A la fin, Henri reste une figure pathétique. Privé du réconfort par le refus de Violette puis d'Olga de l'embrasser, il doit se contenter de l'attention de Jacques, le valet "obséquieux" qui obéit au maître.

M. Krap. - Je voudrais que vous m'embrassiez.

Jacques. - Mais certainement, monsieur. Sur les joues de monsieur ?

M. Krap. - Où vous voulez.

*Jacques embrasse M. Krap.*

Jacques. - Encore monsieur ?

M. Krap. - Merci.

Jacques. - Bien, monsieur. (*Il se redresse.*)

M. Krap. - Tenez. (*Lui donne un billet de cent francs.*)

Jacques, *le prenant*. - Oh, ce n'est pas la peine, monsieur. (E. 65-66)

En outre, les derniers mots d'Henri complètent le portrait d'un homme qui se rend compte qu'il est sur le point de mourir. Il demande à Jacques d'éteindre "cette abominable lumière", de laisser "les portes ouvertes [...] Pour que vous entendiez mes cris" et finalement il dit: "Rideau." (E.66-7) Lorsque le rideau se lève pour le deuxième acte, le monde des Krap se situe à gauche de la chambre de Victor, du côté "sinistre". Le fauteuil d'Henri est vide car il est mort pendant la nuit. En dépit de son cynisme et de son attitude dédaigneuse, Henri se rachète en mourant. Ayant tracé les grandes lignes de la vie qui "n'est que du bluff" (E.56), il suggère que Victor, lui aussi, reconnaît la fausseté de ce monde dégradé. Et en mourant Henri entre dans le monde du néant, le monde auquel Victor aspire.



## V

### **Victor et le Vitrier : L'artiste et l'artisan**

Tout au long du premier acte Victor représente une figure vague et floue. Il ne prononce pas encore de mot, pourtant il reste toujours sur scène, jouant une action marginale (à part les cinq minutes où il quitte la scène quand la concierge annonce l'arrivée de sa mère). En effet, il faut se rappeler que les deux premiers actes d'*Eleutheria* se passent sur une scène juxtaposée, où "la chambre de Victor absorbe les trois quarts de la scène [...] à gauche de l'enclave Krap au premier acte, à droite de l'enclave Krap au deuxième acte". (E.14) En outre, Beckett précise que Victor nous communique quelque chose par son allure, par son air absent et son agitation "de sorte qu'on finit par savoir à peu près sa situation".(E.15)

#### *Action marginale. Acte I*

Victor au lit. Immobile. On n'est pas obligé de le voir tout de suite. Il s'agite, s'assied sur le lit, se lève, va et vient en chaussettes, dans tous les sens, de la fenêtre à la rampe, de la porte à la barrière invisible côté action principale, lentement et vaguement, s'arrête souvent, regarde par la

fenêtre, vers le public, retourne s'asseoir sur le lit, se recouche, s'immobilise, se relève, reprend sa marche etc. Mais il est plus souvent immobile ou s'agitant sur place qu'en déplacement. Ses mouvements, pour être vagues, n'en suivent pas moins un rythme et un dessin bien arrêtés, de sorte qu'on finit par savoir à peu près sa situation sans avoir à le regarder. (E.15)

Alors, d'une manière totalement non-verbale, Victor semble projeter l'image d'un jeune homme pensif et préoccupé mais à la fois très perturbé par tout ce qui se brouille dans la tête. Ce n'est qu'au début du deuxième acte que Victor sort de cette coquille de silence pour essayer d'expliquer "quelque chose" d'imprécis, et lorsqu'il parle pour la première fois, c'est au public lui-même qu'il s'adresse plutôt qu'à un autre personnage dans la pièce. C'est une tentative ratée, cependant, qui déclenche une réaction violente dans l'esprit de Victor et lui fait casser la vitre de sa chambre.

*Victor seul. Sordidement vêtu, en chaussettes, il va et vient. Il s'arrête près de la rampe, regarde le public, veut parler, change d'avis, reprend sa marche. Il s'immobilise à nouveau devant la rampe, cherche ses mots, embarrassé.*

*Victor. - Il faut que je dise... je ne suis pas... (Il se tait, reprend sa marche, ramasse une chaussure et la jette à travers la vitre. Entre aussitôt un vitrier, avec tout son attirail et la chaussure de Victor à la main. Il jette la chaussure et se met au travail.) Impossible de rien casser.*

*Vitrier. - Mais vous l'avez cassée.*

*Victor. - On ne peut rien perdre non plus. (E. 71)*

Effectivement, l'emportement de Victor provoque l'entrée sur scène du Vitrier et suggère un lien immédiat entre ces deux personnages, car le Vitrier arrive "aussitôt" pour réparer la vitre que Victor a cassée, peut-être même avant que le dernier éclat de verre ne tombe par terre. En outre, le Vitrier insiste sur le rapport entre Victor et lui-même et, en dialogue avec Victor, définit la nature

réci-proque de leurs rôles.

Vitrier. - Vous n'auriez pas cassé la vitre que je ne serais pas là. (*Silence. Le vitrier travail.*) Voyez-vous, monsieur, ce qu'il faut admirer chez moi, c'est que je ne sers à rien.

Victor. - Vous servez à réparer ma vitre.

Vitrier. - D'accord, mais vous la casserez encore demain. Enfin, je l'espère.

Victor. - Moi, j'ai beau la casser et vous, vous avez beau la réparer.

Vitrier. - Voilà !

Victor. - Le plus simple serait de ne pas commencer.

Vitrier, *se retournant*. - Ah, monsieur, ne dites donc pas de bêtises. (E.72)

D'ailleurs l'importance de cette action de casser la vitre est soulignée maintes fois dans le deuxième acte, par Madame Karl, la logeuse, par le Vitrier, par Mademoiselle Skunk, et par Victor lui-même. De plus, quelques répliques du Vitrier laissent entendre la possibilité qu'ayant cassé la vitre, Victor ait créé une ouverture et qu'il réponde à un espoir.

Mme Karl. - Vous avez cassé la vitre.

Vitrier. - Sa chaussure l'a traversée, madame, de part en part. (E. 72-73)

Victor. - Je veux bien vous répondre madame Karl. Je me plains d'être dérangé sans cesse. Hier c'était ma mère, aujourd'hui c'est la générale, demain ce sera ma fiancée. Je ne peux même pas casser ma vitre sans qu'un vitrier surgisse et se mette à la réparer, avec une lenteur désespérante. (E. 77)

Mlle Skunk. - Qui est cet homme ?

Victor. - C'est un vitrier.

Mlle Skunk. - Qu'est-ce qu'il fait ici ?

Victor. - Il répare la vitre.

Mlle Skunk. - Tu as cassé la vitre ?

Victor. - Comment ?

Mlle Skunk. - C'est toi qui as cassé la vitre ?

Victor. - Oui.

Mlle Skunk. - Comment ? Pourquoi ?

Victor. - Je ne sais pas.

Vitrier. - Avec sa godasse, mademoiselle, de propos délibéré. Tous les espoirs sont permis. (E. 91)

Par conséquent, je crois qu'il faut attacher une importance particulière à la signification non seulement de "la vitre" elle-même, mais aussi de cette opposition suggérée par les deux actions de "la casser" et de "la réparer".

La vitre dans la chambre de Victor est une "fenêtre au milieu du mur du fond" (E.14) dont la vue générale reste non spécifiée. Comme "fenêtre", néanmoins, c'est une ouverture qui laisse pénétrer les éléments naturels les plus éthérés et insaisissables, ceux de l'air et de la lumière. En même temps c'est une aperture qui donne sur l'au-delà. Victor ne regarde par cette fenêtre que deux fois, et cela arrive seulement quand il reste seul dans sa chambre. En premier lieu c'est pendant l'action marginale du premier acte (E.15), lorsqu'il projette une allure d'agitation frôlant la souffrance. En deuxième, c'est pendant les derniers moments du troisième acte, après que cette souffrance est devenue encore plus évidente.<sup>15</sup> Lorsque Victor casse la vitre il n'essaie pas de contempler ce que son déchaînement a fait éclater. Mais il n'est plus seul, car le Vitrier est là sur-le-champ prêt à se mettre à sa besogne habituelle de manière très méthodique et consciencieuse. Il projette l'image du travailleur donnant des ordres à droite et à gauche à son assistant, son fils Michel, ce qui lui permet de faire référence à maintes reprises à tous les outils de son métier, le mastic, le mètre, le marteau, et le diamant. Il avoue qu'il réparera "cette vitre même [s'il

---

<sup>15</sup> La souffrance dont il s'agit ici est le sujet du chapitre sur "L'angoisse de Victor". Il y a aussi un bref délai vers la fin du troisième acte, où Victor reste seul sur scène mais ne regarde pas par la fenêtre (E.164), qui est analysé dans le chapitre, "La condamnation finale de Victor".

doit] y passer le restant de [sa] vie" (E.82). D'ailleurs, le Vitrier reste sur scène pendant presque tout le restant de la pièce, ne sortant que pour quelques instants lorsque Mlle Skunk arrive chez Victor (E.91-92). Effectivement, le Vitrier est bel et bien lié à Victor. Et une fois que l'on commence à analyser les divers aspects de leurs rapports, ce lien initial fondé sur la vitre et l'action de la casser et de la réparer se dévoile comme représentation allégorique d'une analogie beaucoup plus complexe. Il s'agit d'examiner les rapports entre Victor et le Vitrier à la lumière de l'idéologie artistique de Beckett décrite ailleurs. Une telle analyse jette non seulement un jour nouveau sur la pièce elle-même, mais aussi une nouvelle lumière sur la quête de Victor.

Dans *Proust*,<sup>16</sup> un essai critique de ses années universitaires, Beckett s'est servi de la vitre comme référent d'une voie qui se donne sur le réel, une voie que l'artiste ouvre à travers la souffrance de l'expérience artistique. Il décrit les deux aspects de la création artistique comme "la Souffrance" de l'artiste et "l'Ennui" de l'habitude.

Suffering - that opens a window on the real and is the main condition of the artistic experience, and Boredom - with its host of top-hatted and hygienic ministers, Boredom that must be considered as the most tolerable because the most durable of human evils. (c.1931, 1957, 16)

En outre, Beckett appuie sur cet aspect double de l'expérience artistique lorsqu'il définit le devoir et le rôle de l'écrivain.

---

<sup>16</sup> Dans *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*, Charles Juliet décrit une critique donnée par Beckett de son essai critique, *Proust* (c.1931, 1957),. "He finds his essay on Proust pedantic and is against it being translated into French." (1995, 142) Bien que cet essai ressemble souvent à un exercice intellectuel complexe, on y trouve beaucoup de références à sa vision artistique qui semblent garder toujours une pertinence à son oeuvre ultérieure.

The artist has acquired his text ; the artisan translates it. 'The duty and the task of a writer (not an artist, a writer) are those of a translator.'  
(c.1931,1957, 64)

Cet aspect double de l'expérience artistique est élaboré davantage par David Read dans un article de 1982, "Artistic theory in the work of Samuel Beckett", où il explore la relation réciproque entre l'artiste et l'artisan dans l'oeuvre de Beckett en citant Beckett lui-même.

The artisan is to the artist as man is to God... 'All poetry', says Beckett, 'is prayer', the articulate expression of indefinite intuition... The artisan offers up to the artist an image of the latter's vision in an 'unfailing salute to his significant from which the fire is struck and the poem kindled'. The writer's personality is an extension of the artist's vision, created for the purpose of expression. (1982, 15) <sup>17</sup>

Je crois que cette même relation réciproque, entre l'artiste et l'artisan, se manifeste dans *Eleutheria* dans le rapport entre Victor et le Vitrier. Effectivement, Beckett coupe le rôle en deux et se sert des pendants.<sup>18</sup> J'ai déjà mentionné quelques aspects chez le Vitrier qui correspondent à cet "Ennui de l'habitude" décrit par Beckett, comment le Vitrier met l'accent sur sa besogne habituelle, sur les outils de son métier, et sur sa nature méthodique et consciencieuse. Or un artisan se définit dans *Le Petit Robert* comme "personne

---

<sup>17</sup> Cette citation de Beckett dans l'article de Read est tirée de "Humanistic Quietism", (1934) dans T.D. Redshaw (éd.), *Thomas MacGreevy: Collected Poems*, Dublin, New Writer's Press, 1971, 12.

<sup>18</sup> Dans un article "Chaos and Beckett's «Core of Mumurs»", James Meriwether décrit plusieurs éléments non-modernes dans l'oeuvre romanesque de Beckett. L'élément que je considère être pertinent ici est celui d'une "relation réciproque" entre deux personnages. Meriwether décrit un tel lien entre Molloy et Moran où leur relation est,

paradoxical, blurred, both oppositional and mutually supportive, one of both radical difference and fundamental similarity, perhaps even numerical identity... the relation being one of both unity and duality, it is simultaneously one of *multiplicity*. (1994,105)

qui fait un travail manuel à son propre compte... qui fait des objets" et le but évident du Vitrier, c'est de réparer la vitre, autrement dit, "fabriquer" une nouvelle vitre avec les mains. Quant à Victor, bien que Victor ne soit jamais nommé "artiste" comme tel dans *Eleutheria*, quelques indices dans le texte font ressortir ce côté intellectuel de son personnage. A part la souffrance qu'il démontre tout au long du déroulement d'*Eleutheria*, Victor était "écrivain" autrefois, avant d'avoir quitté sa famille, un point essentiel qui est souligné par le Docteur Piouk pendant le deuxième acte.

Dr Piouk. - Permettez. Ce jeune homme, pour des raisons qui restent à déterminer, semble avoir perdu goût à la vie. Il travaillait... (A Mlle Skunk:) Il écrivait, je crois ?

Mlle Skunk. - Oui. Les critiques disaient qu'il ferait parler de lui.

Vitrier. - On a dû lui faire un sale coup.

Dr Piouk. - Bon. Il écrivait. Il n'écrit plus. Il fréquentait normalement sa famille. Il l'a quittée et ne veut plus la voir. Il s'est fiancé, ce qui est normal à son âge, avec une jeune fille ravissante, si, si, mademoiselle, ravissante, et il lui interdit sa porte. (Au vitrier:) Pardon ?

Vitrier. - Rien.

Dr. Piouk. - Il s'intéressait à l'inépuisable variété de la scène parisienne, à l'art, au théâtre, à la science, à la politique, à chaque nouvelle école de philosophie, aux...

Vitrier. - Abrégez, abrégez.

Dr. Piouk. - Et il s'était fait une véritable spécialiste des rois fainéants. N'est-ce pas, mademoiselle ? Bon. Tout cela maintenant est mort pour lui, au même titre que s'il n'avait jamais existé. Est-ce que j'exagère, chère mademoiselle ?

Olga [*sic*]. - Non.

Dr Piouk. - Il voyageait, pour son plaisir et pour son instruction. Maintenant...

Vitrier. - Quelle classe ?

Dr. Piouk. - Maintenant, il ne quitte plus, pendant des mois entiers, ce ... (*regard circulaire*) cet infecte taudis. (E. 102-3) <sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> D'une certaine manière l'action de Victor de se réfugier seul dans sa chambre illustre une des *Pensées* de Pascal où il aborde le problème du divertissement.

Quand je m'y suis mis quelquefois à considérer les diverses agitations des hommes, et

C'est le portrait d'un jeune homme doué d'un esprit de large envergure qui, en début d'une carrière naissante, a abandonné toutes choses qui l'intéressaient autrefois comme si elles ne valaient plus rien. Beckett fait autre allusion à ce refus de Victor du milieu universitaire des "chercheurs" en jouant sur la signification du mot "chaise" dans le monde anglo-saxon.

Dr. Piouk. - [...] Quand j'étais directeur... Il n'y aurait pas une chaise par là ?

Vitrier. - Non, il [Victor] ne s'intéresse plus aux chaises. Mais il y a un lit, de tous les objets qui empoisonnent l'existence, le seul qu'il tolère encore. Ah, les lits ! Asseyez-vous. (E.105) <sup>20</sup>

En plus, le fait que Victor s'est débarrassé des "chaises" a déjà été mis en lumière pendant la visite de Mme Meck.

Mme Meck, à Victor. - Vous ne m'offrez pas une chaise.

Victor. - Il n'y a pas de chaise.

---

les périls et les peines où ils s'exposent, dans la cour, dans la guerre, d'où naissent tant de querelles, de passions, d'entreprises hardies et souvent mauvaises, etc., j'ai découvert que tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre. (Pascal, 1954, 1138-1139)

<sup>20</sup> A certains égards ce refus de la scolastique peut refléter un refus semblable de la part de Beckett lui-même. Car en 1946, peu avant le temps où il a écrit *Eleutheria*, Beckett était à Dublin où il a eu une révélation, "la vision enfin" qui deviendrait une partie intégrante de *La Dernière bande* de Krapp. Pendant un entretien avec Charles Juliet, Beckett raconte cette expérience.

Up to that point, I had thought I could rely on knowledge. That I had to equip myself intellectually. That day it all collapsed... I wrote *Molloy* and all the rest on the day I understood my own stupidity. Then I began to write down what I feel... I caught a glimpse of the world I had to create in order to be able to breathe. (Juliet, 1995, 150)

De plus, cette même époque était une période très féconde dans la vie créatrice de Beckett, décrite à ce titre par Knowlson dans son chapitre, "A Frenzy of Writing," 1946-1953.

Beckett's contemporaneous work on his novel trilogy in French - *Molloy*, *Malone meurt* (*Malone Dies*), and *L'Innommable* (*The Unnamable*) - stretched over an intensive period of little more than two and a half years, from May 1947 until January 1950. These three novels, along with *En attendant Godot*, are the finest pieces of writing to emerge from this extraordinarily fertile, if financially impoverished, period. They are almost certainly the most enduring works that Beckett wrote. Together with the French stories, they illustrate very well how deeply the approach that dated from his "revelation" in his mother's house after the war affected his his writing. And they reveal how his attitudes had changed with respect to the use of personal or erudite material since his prewar novels and poems. (1996, 336)



Mme Meck. - La dernière fois, il y en avait une.  
Victor. - Il n'y en a plus. (E.75)

En renonçant au domaine de l'intelligentsia Victor essaie de s'enfoncer dans une nouvelle couche hors de l'ensemble des hommes, l'univers du cerveau, où seul, sombre et souffrant il s'alite et se replie sur soi-même. En effet, il assume l'attitude méditative qui entraîne l'expérience artistique chez Beckett. Avant de présenter les preuves textuelles à l'appui de cette prémisse, cependant, je vais considérer un élément extratextuel qui s'étend davantage sur cette corrélation entre ces deux personnages principaux.

Ce lien entre Victor et le Vitrier devient encore plus évident si l'on tient compte de la signification littéraire et historique du "vitrier" lui-même. Il s'agit de la dualité que Baudelaire confie à la relation entre le narrateur et le vitrier dans "Le mauvais vitrier", un de ses *Petits poèmes en prose* (1869). C'est un double aspect que Baudelaire souligne dans sa préface lorsqu'il décrit les poèmes de cette oeuvre comme,

Un petit ouvrage dont on ne pourrait pas dire, sans injustice, qu'il n'a ni queue ni tête, puisque, tout, au contraire, y est à la fois tête et queue, alternativement et réciproquement. (Baudelaire, 1973, 21)

Beckett lui-même fait attention à cette dualité baudelairienne dans *Proust*, "The Baudelarian [*sic*] unity is a unity «post rem», a unity abstracted from plurality." (c.1931,1957,60) Car, bien que la situation développée dans *Eleutheria* ne soit pas la même que celle décrite dans "Le mauvais vitrier", les deux ouvrages se ressemblent dans leur traitement d'un thème commun, la différence entre l'artiste et l'artisan, ou, le processus créateur par opposition avec la fabrication de l'art.

Afin de mieux éclairer ce contraste entre Victor et le Vitrier il faut regarder de plus près "Le mauvais vitrier" de Baudelaire et la vision que se fait Baudelaire du processus créateur.

Dans "Le mauvais vitrier" le narrateur, le poète ou l'artiste, s'interroge sur l'origine d'une impulsion,

mystérieuse et inconnue... une espèce d'énergie qui jaillit de l'ennui et de la rêverie... de cette humeur, hystérique selon les médecins, satanique selon ceux qui pensent un peu mieux que les médecins, qui nous pousse sans résistance vers une foule d'actions dangereuses et inconvenantes. (Baudelaire, 1973, 36-38)

Il évoque l'occasion, où, "maussade, triste, fatigué d'oisiveté", ( 37) il entend "le cri perçant" du vitrier dans la rue, "à travers la lourde et sale atmosphère parisienne" et "[est] pris à l'égard de ce pauvre vitrier d'une haine aussi soudaine que despotique." (38) Il fait monter le vitrier et braille contre lui pour son manque de vitres qui dépeignent la vie en beau, "Comment? vous n'avez pas de verres de couleurs ? des verres roses, rouges, bleus, des vitres magiques, des vitres de paradis ?" (38) Ensuite, il pousse le vitrier dans l'escalier, attend au balcon sa sortie en bas, et laisse tomber un pot "sur le rebord postérieur de ses crochets", brisant toutes ses vitres avec "le bruit éclatant d'un palais de cristal crevé par la foudre." (38-39) En fin de compte, le narrateur, ivre de sa folie, reconnaît que l'on peut souvent payer cher ces plaisanteries. "Mais qu'importe l'éternité de la damnation à qui a trouvé dans une seconde l'infini de la jouissance." ( 38)

Plusieurs critiques qui ont traité le thème de la création artistique dans ce

poème éclairent davantage la situation qui y est développée. Dans son article "«Le mauvais vitrier»: A Literary Transfiguration", Francis Heck décrit le vitrier de Baudelaire comme une figure allégorique du poète ou de l'artiste, une analogie suggérée par les mots "vitre" et "vitrier". Car, le vitrier-peintre d'autrefois était l'artiste qui se servait de la vitre comme moyen de voir et d'interpréter son monde. Le narrateur de ce poème accuse le vitrier d'avoir échoué dans son rôle, d'être tombé du rang de l'artiste à celui de l'artisan en refusant d'employer des vitres colorées qui lui permettraient de créer une vision au-delà du monde réel. Selon Heck, le narrateur-poète de ce poème s'oppose au réalisme et au naturalisme de l'écrivain qui, du côté positiviste, se sert plutôt des vitres claires qui ne reflètent que l'aspect morne de la vie. (Heck, 261) Heck cite aussi René Galand qui explique, "En brisant la fragile marchandise du vitrier, c'est aussi de sa condition infernale que le poète veut se libérer." (262). Richard Burton, dans son article, "Destruction as Creation: «Le mauvais vitrier» and the Poetics and Politics of Violence", décrit la création artistique de Baudelaire, cette libération du "moi" du poète, comme un processus de rupture, un arrachement, et une libération, un déchaînement, parfois violent, des énergies réprimées. (Burton, 319) Des critiques comme Charles Mauron exploitent cet aspect de rupture dans "Le mauvais vitrier" en le décrivant comme poème d'un "moi éclaté", où chaque moi est un tronçon du moi de l'auteur, une interprétation qui renvoie à la psyché du poète. (Burton, 312) Mais, au lieu de se limiter à l'analyse d'un conflit psychologique à l'intérieur du poète, Burton considère ce poème comme étant

aussi la représentation d'une lutte politique, idéologique et artistique entre Baudelaire et les orthodoxies de l'époque. (312) Comme tableau qui dépeint non seulement le conflit à l'intérieur de l'artiste mais aussi la lutte idéologique et artistique entre l'écrivain et son public, "Le mauvais vitrier" apporte un éclairage original sur *Eleutheria* qui appuie sur la signification de ces deux termes "artiste" et "artisan".

La corrélation entre l'artiste et l'artisan se développe dans *Eleutheria* à plusieurs niveaux. D'abord, selon un plan qui exploite l'idéologie artistique de Beckett, la quête du néant de Victor se dévoile comme celle de l'artiste qui veut s'enfuir dans les profondeurs de sa pensée intime. En même temps, le Vitrier, qui demande continuellement à Victor de se définir et de s'expliquer, veut exercer son métier d'artisan, celui de traduire la vision de Victor afin de l'encadrer dans une forme compréhensible au public. Ici, cependant, le Vitrier se heurte à une résistance ferme, car Victor ne veut pas ou ne peut pas s'exprimer, un élément que je considère renvoyer non seulement à ce que Beckett a écrit sur l'impossibilité de l'expression mais aussi à la situation difficile du dramaturge après la Seconde Guerre Mondiale.

Lorsque le Vitrier demande à Victor de se définir un peu, de prendre "un peu de contour, pour l'amour de Dieu, " (E. 84) la réponse de Victor reflète un aspect essentiel de l'idéologie artistique de Beckett, la recherche du néant.

Vitrier. - Vous expliquer, non, je ne dis pas, je me suis mal exprimé. Vous définir, voilà. Il est temps que vous vous définissiez un peu. Vous êtes là comme une sorte de suintement. Comme une sanie, voilà. Prenez un peu de contour, pour l'amour de Dieu.

Victor. - Pourquoi ?

Vitrier. - Pour que tout ça ait l'air de tenir debout. Vous êtes impossible, jusqu'à présent. Personne ne pourra y croire. Mais vous êtes tout simplement rien, mon pauvre ami.

Victor. - Il est peut-être temps que quelque chose soit tout simplement rien.

Vitrier. - Mais oui, mais oui, je connais la chanson. Tout ça c'est rien que des mots. (E.84-85)

Selon une phrase de Démocrite d'Abdère (v. 460 av. J.-C., - v. 370, philosophe matérialiste grec) qui est souvent citée à propos de Beckett, "Naught is more real than nothing."<sup>21</sup> Cette phrase de Démocrite (comme citée par Beckett) se traduit comme, "Rien n'est plus réel que le néant". Le néant dont parle Beckett, cependant, n'est pas une négativité mais plutôt la possibilité d'une positivité spirituelle résidant au fond de l'être, le puits d'où résonnent les murmures qu'écoute l'écrivain ou l'artiste,<sup>22</sup> le trognon où se trouve "l'être manqué". C'est un état d'âme qui ressemble à la troisième zone de l'esprit que recherche le protagoniste du premier roman de Beckett, *Murphy* (1938).

Mais le noir n'était fait ni d'éléments ni d'états, mais seulement de formes qui devenaient et s'écroulaient dans la poussière d'un devenir nouveau, sans amour, ni haine ni aucun principe de changement concevable. Ici il n'était pas libre, mais un atome dans le noir de la liberté absolue. (1965, 104)

Victor affirme davantage son rôle d'artiste lorsqu'il décrit la liberté qu'il

---

<sup>21</sup> Beckett cite cette phrase dans *Murphy* et encore une fois dans *Disjecta* conjointement avec la phrase de Geulincx lorsqu'il offre des conseils à ceux qui étudient son oeuvre. Dans l'article de 1971 sur "le matérialisme" dans *La Grande Encyclopédie*, Paris, Librairie Larousse, cependant, cette phrase est citée comme "rien ne naît de rien".

<sup>22</sup> Pendant une communication intitulée "I on the threshold of offstage", prononcée en 1996 au North American Beckett Festival à Victoria, B.C., Professeur Shimon Levy a lié cette positivité spirituelle dans le théâtre de Beckett avec la science d'anthroposophie (ou théosophie) de Rudolph Steiner où "le spirituel dans l'homme se lie au spirituel de l'univers".

recherche en élaborant ce que lui réserve le néant. Il s'agit non seulement d'une retraite du monde matériel mais aussi de soi-même, un état d'être "le moins possible" semblable à celui d'être "un atome dans le noir de la liberté absolue".

Victor. - C'est vite dit. J'ai toujours voulu être libre. Je ne sais pas pourquoi. Je ne sais pas non plus ce que ça veut dire, être libre. Vous m'arracheriez tous les ongles que je ne saurais pas vous le dire. Mais, loin des mots, je sais ce que c'est. Je l'ai toujours désiré. Je le désire toujours. Je ne désire que cela. D'abord j'étais prisonnier des autres. Alors, je les ai quittés. Puis j'étais prisonnier de moi. C'était pire. Alors, je me suis quitté. (*S'absente.*) (E. 146-7)

Spectateur. - Vous vous êtes quitté. C'est la dernière trouvaille de votre feuilleton. Comment vous y êtes-vous pris ?

Victor. - En étant le moins possible. En ne pas bougeant, ne pas pensant, ne pas rêvant, ne pas parlant, ne pas écoutant, ne pas percevant, ne pas sachant, ne pas voulant, ne pas pouvant, et ainsi de suite. Je croyais que c'était là mes prisons. (E. 148)

Le premier passage commence par établir la nature étrange et inaccessible de cette liberté et l'ardent désir qu'éprouve Victor de la rechercher. Ensuite l'idée du prisonnier qui échappe aux autres et à soi-même suggère la nécessité d'abandonner le monde matériel et la personnalité afin d'arriver à cet état. Finalement, dans le deuxième passage, Victor décrit la voie à suivre pour gagner cette liberté; il faut se débarrasser progressivement de tous les fils qui servent à l'attacher au monde, de tous aspects corporels et spirituels qui empêchent sa descente vers l'état d'être "le moins possible."

Ce débarras et cette descente au fond offrent aussi une ressemblance avec d'autres aspects de l'idéologie artistique décrite ailleurs par Beckett. Dans *Proust*, Beckett décrit l'essence d'une "divinité étouffée" au fond du "donjon ultime et inaccessible de notre être" (ma traduction), où,

in that "gouffre interdit à nos sondes", is stored the essence of ourselves, the best of our many selves and their concretions that simplists call the world, the best because accumulated slyly and painfully and patiently under the nose of our vulgarity, the fine essence of a smothered divinity whose whispered 'disfazione' is drowned in the healthy bawling of an all-embracing appetite, the pearl that may give lie to our carapace of paste and pewter. (c.1931,1957,18-19)

Pour Beckett, ce "gouffre interdit à nos sondes" est la source de l'inspiration artistique, où l'œuvre d'art n'est ni créée ni choisie, "but discovered, uncovered, excavated, pre-existing within the artist, a law of his nature."( 64) Selon David Read, "in Beckett's work the deity is not omnipotent and is himself a mere figment of the "être manqué... In the absence of a more tenable authority, the "être manqué" becomes a metaphor for the origin of the artistic impulse." (1982,15) Read explique qu'au fond de l'être, Beckett envisage "a presence, embryonic, undeveloped, of a self that never got born, an "être manqué"; life on the surface is "existence by proxy" ". (1982,12)<sup>23</sup> Beckett explique encore plus clairement ce sentiment d'une présence en germe à l'intérieur de lui-même pendant un entretien avec Charles Juliet:

I have always had the feeling that someone inside me had been murdered. Murdered before I was born. I had to find that person and bring him back to life... I once went to a lecture given by Jung... He talked about one of his patients, a little girl... At the end, when the audience was filing out, Jung stood there in silence. And then he added as if to himself, in amazement at a sudden discovery: «In fact, she had never really been born.»... I have always had the feeling that I had never been born either. (Juliet, 1995,138) <sup>24</sup>

---

<sup>23</sup> Cette citation de Beckett dans l'article de Read est tirée d'une autre citation dans L.E. Harvey, *Samuel Beckett : poet and critic*, New Jersey, Princeton University Press, 1970, 249.

<sup>24</sup> A la lumière de ce sentiment d'une présence embryonnaire assassinée le fait que Violette a essayé trois fois de faire avorter son fils Victor prend peut-être plus de signification. (E. 62)

L'histoire de ce discours de Jung fait partie d'un épisode dans la pièce radiophonique de Beckett, *Tous ceux qui tombent*.

N'étant qu'une présence en germe, cependant, "l'être manqué" est aussi la source de l'impuissance de l'artiste, car, c'est "unknowable and unutterable, [it] does not, indeed, can not, have a personality of its own." (Read, 1982, 13)

Dans "Three Dialogues with George Duthuit", Beckett décrit cette impuissance de l'artiste.

Here is an artist who seems literally skewered on the ferocious dilemma of expression. Yet he continues to wriggle. The void he speaks of is perhaps simply the obliteration of an unbearable presence, unbearable because neither to be wooed nor to be stormed. If this anguish of helplessness is never stated as such, on its own merits and for its own sake... the reason is doubtless among others, that it seems to contain in itself the impossibility of statement. (Beckett et Duthuit, 1976, 74)

Autant que l'artiste essaie de peler les couches du moi conscient qui masquent l'être idéal au trognon, l'être idéal reste toujours illusoire et isolé. Comme l'explique Read, "The limitations of art are determined by how much one can discard of the surface self in order to arrive at the true object at the core." (1982.13) Théoriquement, il semble que si l'artiste veut entrer dans le fond de son être, dans ce trognon décrit par Beckett, il doit annihiler son existence même pour arriver à l'état du néant. En effet il doit suivre la même voie que Victor, doit "se quitter" et rechercher cette impossibilité de "n'être rien".

Mais cette quête de Victor est vouée à l'échec non seulement à cause de l'impossibilité de la tâche de "n'être rien" mais aussi parce qu'il n'y a pas de vraie communication entre Victor, l'artiste, et le Vitrier, l'artisan. Car l'artiste compte sur l'artisan pour interpréter et traduire sa vision. Comme j'explique dans mon chapitre "Le Théâtre du Vitrier", le Vitrier dans *Eleutheria* échoue à son rôle en



devenant l'outil du public plutôt que de l'artiste. En effet le Vitrier ne veut pas annihiler l'existence mais l'embellir; il veut encadrer Victor dans une forme compréhensible au public et lui donner la personnalité d'un héros d'autrefois.

Mais l'échec de Victor est inévitable pour une autre raison car une nécessité préalable lui manque - une telle descente au fond de l'âme exige la solitude et Victor n'est presque jamais seul. Or l'expérience artistique exige la solitude mais Victor est continuellement harcelé par les flots de gens entrant et sortant de sa chambre. Alors, ce que Victor démontre c'est plutôt le désir d'être seul, et cela maintes et maintes fois, avec ses commandements répétés aux autres d' "Allez-vous-en." (E. 77, 79, 81, 82, 83, 141,162), à Olga de "Va-t'en." (E. 92,94), et au Spectateur de "Foutez-moi la paix." (E. 148) et de "Laissez - moi !" (E.142). A part ces commandements, Victor indique qu'il veut sortir, (E. 75,85,122, 124,126,129), ou peut-être même quitter sa chambre pour toujours (E.77, 129-30) afin d'échapper à ce harcèlement des autres. D'ailleurs, peu après l'entrée sur scène du Spectateur, Victor passe du temps où "*Il s'en va dans une rêverie*" (E.129). Ensuite, bien qu'il ait dit qu'il allait sortir, Victor reste sur scène, sans rien dire, peut-être toujours dans une rêverie, tout au long d'une "critique" de la pièce débitée par le Spectateur (E.130 -141). Une fois de plus, cependant, Victor essaie de sortir lorsqu'il "*s'élance maladroitement vers la porte*" (E.134). Si, toutefois, l'on regarde cette action dans le contexte dans la pièce et considère la signification de tous les points d'exclamation dans le texte, elle ressemble à une sorte de retour à soi, car ce sont les cris que pousse le

Vitrier qui éveillent Victor de sa rêverie.

Vitrier. - [au Spectateur, à la fin d'un discours plein de verve.] Mais qu'est-ce que vous venez faire ici ? Juste quand j'étais en train de tirer les vers du nez ! Juste quand tout allait s'arranger ! (*Il avance.*) Foutez-nous le camp d'ici ! Foutez-nous le camp ! (*Il se retourne au bruit de Victor qui se lève et se lance maladroitement vers la porte. Le vitrier se précipite, rattrape Victor, lui assène une gifle, le ramène au lit, l'assied de force. A Victor :) Salaud ! (Il lève la main. Victor se fait petit.)* (E. 134-5)

Mais aussi petit que Victor se fait, même s'il arrive à sonder les profondeurs de la psyché, il lui reste la tâche impossible d'exprimer ce qu'il trouve là-dedans. Victor souligne son impuissance en répondant régulièrement aux interrogations des autres avec des répliques comme "je n'y comprends rien" (E. 84, 95), ou "je ne sais pas", (E. 89, 91, 92, 94, 141, 142, 150, 154, 165, 166). Et les indications scéniques dans *Eleutheria* ajoutent un autre aspect non-verbal à cette vision de l'impossibilité en attirant notre attention sur son dilemme. Car Victor exhibe cette même impuissance encore une fois lorsque, selon les indications scéniques, il "*court à la rampe, veut parler, ne le peut, fait un geste d'impuissance, sort avec des gestes fous.*" (E. 97) Si Victor a du mal à s'exprimer dans cette pièce, c'est à cause de cette impossibilité que Beckett voit se situer au fond de l'art, une impossibilité qui renvoie aussi à la phrase de Geulincx, *Ubi nihil vales ibi nihil velis.*<sup>25</sup> Afin de s'exprimer il faut non seulement rechercher la vision interne mais croire aussi en sa propre capacité de l'interpréter, et de trouver les mots pour traduire la vision artistique. D'ailleurs, il est évident que Victor se rend compte du problème intrinsèque dans la nature de

---

<sup>25</sup> Voir le chapitre "Henri".

cette liberté qu'il recherche. Car, la première fois qu'il parle dans cette pièce il démontre non seulement sa reconnaissance de son impuissance mais aussi l'autre aspect de l'idéologie beckettienne qui est liée à l'impossibilité d'expression, celui de l'obligation que ressent l'artiste de s'exprimer.

Les premiers mots de Victor jouent sur deux aspects de l'idéologie artistique chez Beckett, d'abord sur son obligation, ensuite sur son incapacité: "Il faut que je dise... Je ne sais pas..." (E. 71). Victor met le deuxième en lumière lorsque le Vitrier arrive aussitôt qu'il a cassé la vitre, et il souligne son impuissance en disant : "Impossible de rien casser... on ne peut rien perdre non plus." (E.71) Plus tard, cette obligation de s'exprimer reparaît quand ayant renoncé à sa quête, il la reprend de nouveau à travers un discours ponctué de multiples "pauses" qui mettent en lumière son embarras devant cette obligation de s'exprimer.

Victor, *débit saccadé*. - J'ai changé d'avis. (*Silence.*) Deux ans, c'est trop peu. (*Pause.*) Une vie, c'est trop peu. (*Pause.*) Ma vie sera longue et horrible. (*Pause.*) Mais moins horrible que la vôtre. (*Pause.*) Je ne serai jamais libre. (*Pause.*) Mais je me sentirai sans cesse le devenir. (*Pause.*) Ma vie, je vais vous dire à quoi je l'userai : à frotter mes fers l'un contre l'autre. Du matin au soir et du soir au matin. Ce petit bruit inutile sera ma vie. Je ne dis pas ma joie. Je vous la laisse, la joie. Mon calme. Mes limbes. (*Pause.*) (E.162)

Ces deux aspects de l'impossibilité de l'art et de l'obligation de l'artiste de s'exprimer renvoient à l'énonciation que fait Beckett dans "Three dialogues with Georges Duthuit",

The expression that there is nothing to express, nothing with which to express, nothing from which to express, no power to express, no desire to

express, together with the obligation to express. (Beckett et Duthuit, 1976, 73)

C'est peut-être cette obligation de s'exprimer que ressent l'artiste qui le distingue le plus comme tel. Car quelle que soit sa vision, l'artiste sait avant même d'avoir commencé à faire son tableau qu'il ne peut jamais représenter sa vision sous forme concrète totalement fidèle à l'original, sous une forme qui sera compréhensible à l'autre.

Même dans les circonstances les plus favorables l'artiste doit lutter contre cette impossibilité d'expression face à l'obligation d'exprimer. Dans *Eleutheria* cependant la situation de Victor est encore pire. Car il s'agit aussi de cette situation actualisée dans le premier acte, celle du monde dégradé renvoyant à l'époque au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Pour Victor, le monde réel, un monde qui ressemble au monde d'après-guerre, lui est devenu insupportable, incompréhensible, et inexprimable. Devant cette impossibilité de l'expression, la quête de Victor, cette recherche du néant, devient plutôt une non-quête, le refus même de la possibilité d'une quête. Il s'agit de regarder Victor et le Vitrier comme représentants non seulement de deux aspects de l'idéologie artistique mais aussi de deux périodes littéraires différentes. Victor rejette le rôle du héros et tout ce que ce rôle comporte. Totalement non-moderne, il rejette même la possibilité de commencer une quête dans le monde d'après-guerre où toute valeur authentique a été anéantie par l'humanité elle-même. A la lumière des feux crématoires, il devient impossible de croire en la possibilité d'un meilleur monde, et également impossible de ne formuler aucune autre vision que celle du

néant. Même dans cette position hors du monde que recherche Victor, il devient impossible de contempler le sort de l'homme. C'est semblable à la situation problématique qu'Adorno décrit lorsqu'il pose la question, "Comment penser après Auschwitz ?"<sup>26</sup> Devant cette impossibilité d'expression Victor ressemble aux autres héros de Beckett, Ionesco et Frisch décrits par Elie Wiesel dans un discours prononcé en 1973. "Their creatures, diminished by knowledge, burned by their discovery of themselves, do nothing but stammer like frightened and bewildered savages."(1973a,70)

Alors, à part le lien avec l'idéologie artistique de Beckett, je considère que ce refus de Victor de s'exprimer se base aussi sur la situation difficile de l'écrivain d'après-guerre où l'artiste n'est plus capable de décrire un monde qui lui est devenu incompréhensible. Et dans le contexte du tableau développé dans cette pièce, Victor doit faire face à un autre défi, car il doit se heurter aussi contre les exigences de la société de l'époque d'un théâtre qui leur explique leur monde. Tout au long des deux derniers actes, le Vitrier, comme artisan, sert de repoussoir à Victor. Il reste déterminé à réparer la vitre et à encadrer la quête de Victor sous une forme dramatique compréhensible au public. Le Vitrier se situe carrément dans l'école moderne d'avant-guerre où l'écrivain répond au besoin de la société d'un héros qui lutte contre l'injustice sociale, qui lutte contre une situation existante afin d'améliorer le monde. Il veut créer une pièce pour un

---

<sup>26</sup> Dans *Le Petit Robert dictionnaire universel des noms propres*, Alain Rey, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995.

marché qui légitime sa recherche de valeurs authentiques dans un monde dégradé. Cela est le sujet du prochain chapitre sur "Le Théâtre du Vitrier".

## **VI**

### **Le Théâtre du Vitrier**

Quant à sa vision artistique du théâtre, Victor s'oppose au Vitrier et s'oppose à ses efforts de le faire se conformer au rôle du héros. Victor insiste sur son incapacité de s'expliquer, sur le fait qu'il ne comprend rien; il veut seulement que l'on le laisse seul. Ce refus obstiné de Victor de coopérer devient une source d'ébranlement pour le Vitrier. Si le héros refuse de se révéler, comment l'artisan peut-il le dépeindre et le rendre compréhensible? Le Vitrier travaille pour un public, pour un marché qui s'attend à un théâtre traditionnel d'un abord facile. Dans le théâtre du Vitrier il n'est pas acceptable de ne rien faire, ni de refuser aux spectateurs des explications. Il faut construire la pièce selon une progression logique, il faut "amuser les badauds" (E. 96), et surtout, il faut que le héros démontre du mérite et du sentiment. (E. 89)

Comme l'artisan représentatif du théâtre de l'époque qui veut régler le contenu et le développement de la pièce, c'est le Vitrier qui s'intéresse aux

détails pratiques de la représentation. Dans son article "*Eleutheria* : le discours de la méthode inédit de Samuel Beckett", Dougald McMillan compare son rôle à celui du régisseur dans *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello en disant que le Vitrier "représente la présence de l'auteur [et qu'il] se trouve là en tant que médiateur entre le public et ce qui se passe sur scène." (1990, 107)

Plusieurs fois le Vitrier agit comme adjuvant de Victor: il le protège contre la tentative de Mme Meck de l'enlever par force (E.78), il garde Victor sur scène encore une fois plus tard lorsqu'il allume, puis éteint la lumière aussitôt qu'il devient évident que Victor va partir (E.85), il sort discrètement de la scène pendant l'entretien entre Mlle Skunk et Victor (E.91), puis permet à Victor de partir lorsque le Dr Piouk arrive (E.97). Toutes ces actions font avancer l'intrigue, la dernière assurant que la rencontre entre le Dr Piouk et Victor se présente à la fin de la pièce, où le refus de suicide de la part de Victor comporte plus de signification.

Le Vitrier agit aussi pour jouer la comédie. Pendant que Mme Meck monte l'escalier il conseille à Victor de se cacher sous le lit, puis il expose à dessein sa cachette.

Mme Meck. Où est-il ?

Vitrier. - Il est sous le lit, madame, comme du temps de Molière. (*Victor sort de sous le lit.*) Il fallait y rester.

Mme Meck. - A quoi rime cette comédie ?

Vitrier. - C'est dans le but de délasser et de divertir le public, madame. (E. 74)

Lorsque Mme Meck rentre plus tard avec le Dr et Mme Piouk, le Vitrier joue un autre tour.



Vitrier. - Attention ! On monte ! (*Il sort sur le palier, revient.*) C'est une femme du monde. J'ai vu son chapeau. J'ai senti son parfum. Elle monte l'escalier, en ayant soin de ne pas toucher la rampe. Elle n'est pas seule. (*Il ferme la porte et s'endosse contre. Silence. On frappe. Silence. On refrappe. Silence. On pousse. Le Vitrier, s'arc-boutant contre la porte, résiste à la poussée. Il fait signe à Michel de l'aider. Michel l'aide.*) Elle est forte comme un boeuf. (*Pause.*) Ils se concertent. (*Pause.*) Ouvrir, ne pas ouvrir, voilà la... (*A Michel :*) Eh bien ?

Michel. - Voilà la question.

Vitrier. - Ça recommence. (*A Michel :*) Pousse. (*Ils poussent. A Mlle Skunk :*) Aidez-nous.

Voix. - Ouvrez !

Mlle Skunk. - C'est lui !

Vitrier. - Qui ?

Mlle Skunk. - Le docteur !

*Le Vitrier s'écarte brusquement de la porte qui s'ouvre impétueusement, renversant Michel. Le Dr Piouk se précipite dans la chambre et tombe à genoux. Même jeu pour Mme Piouk qui le suit. Mme Meck dans l'encadrement de la porte. Le Dr Piouk se lève.*

Dr Piouk, au Vitrier. - C'est vous, l'auteur de cette plaisanterie de lycéen ?

Vitrier. - Faut bien amuser les badauds. (E.95-96)

Le rôle du Vitrier, cependant, n'est pas seulement technique et comique, mais se base aussi sur l'art du beau, sur le diamant dont il se sert dans son travail, la pierre précieuse que Dante associe à la lumière du ciel et l'amour du bien.<sup>27</sup> C'est une attitude envers l'art déterminée par les normes de la société, et, selon le Vitrier, la société demande du beau ou du sentiment dans le théâtre. Une des premières répliques du Vitrier est de demander à son fils s'il a le

---

<sup>27</sup> Dans leur critique d'*Eleutheria* McMillan et Fehsenfeld lient le diamant et le Vitrier lui-même à la pièce *Dream Play* de Strindberg, où "the diamond which like the one that allowed the Glazier of *Dream Play* to reveal Victoria is presumably the ultimate dramatic device which will allow him to reveal Victor." (1988, 35) Dans son article "*Eleutheria*: le discours de la méthode inédit de Samuel Beckett", McMillan développe cette idée davantage et lie le Vitrier aussi au régisseur dans *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello. (1990, 107) Dans sa biographie de Beckett, Knowlson remarque l'usage par Beckett de la phrase "le diamant de pessimisme" dans *Dream of fair to middling women*, une phrase que Beckett a empruntée à son ami Jean Beupret, ancien élève de L'Ecole Normale Supérieure et philosophe existentiel. (1996, 150)

diamant. Ensuite il se demande, "Que voulez-vous que je fasse sans diamant?" puis énonce à Victor, "Sans diamant je ne suis rien, monsieur." (E.72) Afin de satisfaire ce besoin du sentiment de la part du public, le Vitrier demande à Victor de démontrer son mérite, et de se conformer à la belle vision d'un jeune homme héroïque. (E.89) Lorsqu'il parle à Victor, cependant, c'est comme s'il parlait à l'acteur qui crée le rôle dans la pièce elle-même, une personne qui ne suit pas le texte, et non pas comme s'il essayait d'imiter la réalité. Cela produit l'effet de souligner la nature fausse des attentes d'un public qui garde toujours l'image romantique du héros tragique d'autrefois.

Vitrier. - Quant à vous, je n'ai plus rien à vous dire. J'ai vu des amateurs, mais jamais personne aussi mauvaise que vous. Vous auriez à cœur de vous faire conspuer que vous ne sauriez mieux faire. On vous met des réponses dans la bouche et vous en sortez tout le contraire. Vous n'avez plus de sentiment pour votre mère ? Non. Ni pour votre fiancée ? Non. Ni pour personne ? Non. Seulement pour vous-même ? Non plus. Mais qu'est-ce que c'est que ces conneries ? Il faut du sentiment, nom de Dieu ! Mais naturellement vous aimez votre mère, mais naturellement vous aimez votre fiancée, mais... MAIS vous avez des devoirs, vis-à-vis de vous-même, de votre oeuvre, de la science, du parti, que sais-je, qui font de vous un être d'exception, qui vous interdisent les doux liens de la famille, de la passion, vous mettent en masque, en cellophane. Du sentiment, du sentiment, puis passer outre, voilà ce qu'il faut ! Tout sacrifier à l'idée fixe, au sacerdoce ! Là vous allez commencer à vivre. On n'a plus envie de vous lyncher. Vous êtes le pauvre jeune homme, l'héroïque jeune homme... On vous applaudit... il faut des hommes comme vous, des hommes à idéal, au-dessus du confort, au-dessus de la pitié, pour que le nougat puisse continuer à se vendre. (E. 88-89)

Pour le Vitrier il faut du sentiment, il faut se rendre authentique en justifiant l'action, et il faut que cette motivation soit fondée et compréhensible.

Sans peut-être s'en rendre compte, cependant, le Vitrier a déjà démontré que Victor a du sentiment. Car, après que Victor a entendu la nouvelle de la

mort de son père, et qu'il pose des questions pour déterminer les circonstances de sa mort, le Vitrier demande à Michel de lui donner "le diamant".

Mme Meck. - Victor ! (*Silence.*) Vous m'avez entendu ? Votre père est mort.

Victor, *se retournant.* - Oui. Quand est-il mort ?

Mme Meck - Vous n'allez pas me dire que cela vous intéresse ?

Victor. - L'heure m'intéresse.

Mme Meck. - Il est mort hier soir, dans son fauteuil.

Victor. - Mais à quelle heure ?

Mme Meck. - Il était en vie à huit heures. Jacques l'affirme. Et on l'a trouvé vers minuit.

Victor. - Qui l'a trouvé ?

Mme Meck. - Votre pauvre mère.

Victor. - A minuit ?

Mme Meck. - A peu près.

Victor. - Il était raide ?

Mme Meck. - Vous êtes complètement dénaturé. (*Silence.*) Votre mère est prostrée.

Vitrier, à *Michel.* - Le diamant. (E. 81)

Ici le Vitrier semble demander à Michel de lui donner le diamant afin de couper la nouvelle vitre. Mais cette mention du diamant, ce symbole du beau que le Vitrier a déjà lié à son art, venant immédiatement après que Victor s'intéresse aux conditions entourant la mort de son père, suggère que Victor a du sentiment, qu'il éprouve même la détresse à la nouvelle de la mort de son père. Car les questions que pose Victor à Mme Meck ne sont pas "dénaturées" mais visent plutôt à déterminer si son père était seul, abandonné par sa femme, ses amis, et son fils, pendant qu'il mourait, et s'il est resté seul pendant longtemps après sa mort. En outre Beckett précise dans les indications scéniques que Victor "*doit être couché et immobile pendant toute la fin de l'action principale [du premier acte], entre M. Krap et Jacques.*" (E.16) Au moment où Henri dit "Rideau."

(E.67) à la fin du premier acte (un autre aspect fortement auto-référentiel), il ne reste que Victor et Henri sur scène, tous les deux totalement immobiles. Et lorsque l'on considère le rêve de Victor au début du troisième acte (E.119)<sup>28</sup>, ses liens bien évidents avec son père et le fait qu'il fait "tout le temps ce rêve" (E.153), toutes les questions que posent Victor à Mme Meck prennent une signification encore plus large; il veut savoir s'il rêvait de son père au moment de sa mort.

Le Vitrier, jouant toujours son rôle technique, saisit l'occasion d'exploiter le lien émotionnel entre Victor et son père comme moyen d'éclaircir la motivation de Victor et de le rendre conforme à son portrait d'un héros sentimental. Son effort d'éclairer la situation se révèle de deux manières: il essaie de sonder cette faiblesse dans l'armure de Victor en explorant davantage sa réaction à la nouvelle de la mort de son père; et il souligne la signification de cet effort d'éclairer la situation en faisant remplacer l'ampoule par Michel afin d'illuminer la scène elle-même. Et, en fait, le Vitrier réussit à révéler que Victor a toujours du sentiment, et que c'est du sentiment pour son père.

Vitrier. - C'est que je ne vois plus clair.

Victor. - Allez-vous-en.

Vitrier. - Je vais allumer. (*Il va au commutateur et le fait jouer. Sans résultat.*) Il ne manque que l'ampoule. Michel, va vite chercher une ampoule. (E. 83)

Michel. - Oui, monsieur. (*Il sort.*)

Vitrier. - Ecoutez. Quand elle... (*entre Michel*) quand elle vous a ... qu'est-ce que tu veux toi ?

Michel. - L'ampoule, monsieur.

---

<sup>28</sup> Le rêve de Victor est le sujet du chapitre sur "L'angoisse de Victor".

Vitrier. - Eh bien, mets-la ! Quand elle vous a dit...

Michel. - Où qu'il faut la mettre, monsieur ?

Vitrier. - Où qu'il faut la mettre ! Mais dans le... dans le... dans le truc, quoi, dans ton derrière, dans le... dans la DOUILLE, voilà, dans la douille, et grouille-toi, andouille. (E. 85)

Le Vitrier commence plusieurs fois à formuler sa question mais ne peut pas l'achever puisqu'il se préoccupe tellement de la nécessité d'illuminer la scène.

Une fois que Michel réussit à installer et à allumer l'ampoule, cependant, le

Vitrier doit lui ordonner de l'éteindre puisque Victor essaie d'échapper à la lumière en sortant de la scène. Ensuite, le Vitrier continue à faire des préparatifs pour sa question en parlant à Michel de la possibilité que Madame Meck ait une motivation intéressée pour mentir à Victor. Et, lorsqu'il parle à Michel, le Vitrier met son bras autour de lui et souligne la nature intime de la relation entre père et fils.

Vitrier. - Maintenant, allume. (*Michel va à la porte, tourne le commutateur, l'ampoule s'allume.*) Ça marche.

Victor, *se levant à demi*. - Je m'en vais.

Vitrier. - Eteins. (*Michel éteint. Victor se laisse retomber sur le lit.*) Viens ici. Apporte la boîte. (*Le Vitrier s'assied sur la boîte en face de Victor, met son bras autour de Michel et le cale contre lui.*)

Michel. - Qu'est-ce qu'il a, le monsieur, papa ?

Vitrier. - Qui te dit qu'il a quelque chose.

Michel. - Il a l'air drôle.

Vitrier. - Il est drôle.

Michel - C'est parce que son papa est mort ?

Vitrier. - Comment tu sais que son papa est mort ?

Michel - C'est la grosse dame qui l'a dit.

Vitrier. - Peut-être qu'elle mentait. (*Pause.*) Regarde-le bien, Michel.

Michel. - Pourquoi elle aurait menti, la dame, papa ?

Vitrier. - Pour qu'il rentre avec elle, parbleu. Puis, une fois à la maison, ils l'auraient bouclé. (*Pause.*) Regarde-le bien. (*Pause.*) Tu ne seras pas comme ça quand tu seras grand, dis, Michel.

Michel. - Oh non, papa. (E. 85-86)

Finalement, quand le Vitrier achève sa question, Victor démontre qu'il a senti intuitivement la réalité de la mort de son père.

Vitrier. - Vous n'aviez pas pensé à ça ?

Victor. - Laissez-moi tranquille. Ne me dites plus rien. Faites ce que vous avez à faire et allez-vous-en.

Vitrier. - Oui, mais dites-moi d'abord : vous n'aviez pas pensé à ça ?

Victor. - Mais si.

Vitrier. - A faire mettre une serrure ?

Victor. - Mais oui.

Vitrier. - Mais je ne parle pas de ça ! Je veux dire que vous n'avez pas pensé que la vieille pouvait vous mentir quand elle vous a dit que votre père est mort.

Victor. - Elle n'a pas menti.

*Silence.* (E. 88)

Dans ces extraits le double effort du Vitrier d'éclairer ou la scène ou la situation est bien évident. En dépit de son refus d'y coopérer Victor démontre qu'il s'afflige de la mort de son père. Mais ces extraits démontrent également le haut degré d'organisation dans ce texte où la préparation pour la question sur la mort d'Henri se déroule à travers six pages de dialogue, et attire notre attention sur l'importance de la relation entre père et fils, entre Michel et le Vitrier aussi bien qu'entre Victor et Henri. Cela devient encore plus significatif plus tard lorsque arrive Mlle Skunk. Bien que Victor reste peu communicatif pendant leur entretien, il réagit avec émotion lorsqu'elle lui pose des questions sur la mort de son père.

Mlle Skunk. - Ça ne te fait rien ?

Victor. - Quoi ?

Mlle Skunk. - Que ton père soit mort. (*Silence.*) Tu sais ce qu'il m'a dit hier soir ? (*Silence.*) Il m'a fait promettre d'avoir l'air de vivre pour que toi aussi tu aies l'air de vivre. Je ne comprends pas. (*Silence.*) C'est pour ça que je suis venue, pour que tu m'expliques ce que ça veut dire. (*Silence.*) Tu comprends ce que ça veut dire ?

Victor. - Non.  
Mlle Skunk. - Tu n'essaies même pas.  
Victor. - Non.  
Mlle Skunk. - Pourquoi ?  
Victor. - On peut tout comprendre.  
Mlle Skunk. - Alors, explique-moi.  
Victor, *avec fureur*. - Non.  
*Silence.*

Peu avant cette conversation avec Olga, Victor lui-même a démontré sa solidarité avec Henri en disant que la vie qu'il menait autrefois n'était que "du bluff". (E.92) A la différence d'Henri, cependant, il garde sa pensée intime, et refuse d'essayer de l'expliquer à Olga. Elle provoque aussi le mécontentement de Victor lorsqu'elle avoue avoir refusé d'embrasser Henri avant sa mort. Cela permet au Vitrier d'explorer davantage le sentiment qu'éprouve Victor pour son père défunt.

Mlle Skunk. - Il m'a demandé de l'embrasser. (*Pause.*) Je n'ai pas pu.  
Victor. - Mais toi, tu veux que moi je t'embrasse.  
Vitrier, *se retournant*. - Tiens, tiens. Il y a peut-être quelque chose à faire par là. Ce n'est pas la ligne que j'aurais choisie, ça ne donnera jamais grand-chose, mais quand même, c'est peut-être mieux que rien... Mais si c'était par l'amour de son père qu'il... (*Il s'interrompt.*) Non, ça ne peut rien donner. A moins que... (*Pause.*) Enfin, c'est à tâter. (*A Mlle Skunk:*) Grattez-le un peu par là. Le pauvre vieux, bafoué par sa femme, abandonné par son fils, ridicule dans son travail, malade comme un chien, qui sent que sa fin est proche, il vous demande de l'embrasser et vous ne voulez pas. (E. 93-94)

Peu après cet entretien l'arrivée du Dr Piouk provoque la sortie de Victor, mais Victor confirme encore une fois combien la mort de son père l'a ému lorsqu'il réapparaît dans le salon des Krap, à la gauche de la scène, pour jouer l'action marginale de veiller son père.

*Action marginale. Acte II*

Scène vide pendant longtemps. Entre Jacques. Il va et vient, sort. Scène à nouveau longtemps vide. Entre Jacques, il va et vient, sort. On sent qu'il pense à son maître, dont il touche doucement le fauteuil à plusieurs reprises. Scène à nouveau vide. Entre Jacques. Il allume le lampadaire, va et vient, sort. Scène à nouveau vide. A un moment donné, c'est-à-dire dès que Victor aura eu le temps d'arriver, Jacques l'introduit. Victor s'assied dans le fauteuil de son père, sous le lampadaire. Longue immobilité de Victor. Entre Jacques : "Monsieur peut venir." Victor se lève et sort. Scène vide jusqu'à la fin de l'acte. (E. 16)

Il est logique d'assumer que le temps qu'il faut à Victor pour arriver au salon déroule pendant les seize pages du dialogue entre le Dr Piouk et le Vitrier, car Victor doit aller de son quartier à celui de ses parents. Alors, Victor serait assis dans le fauteuil d'Henri pendant que le Vitrier parle intimement à son propre fils, Michel, à la fin du deuxième acte. Peu avant sa mort Henri lui-même a exprimé son regret qu'il aurait "voulu être content, un instant durant" (E. 56) pendant sa vie. Ici, le Vitrier met à la lumière non seulement le concept embarrassant du bonheur mais aussi la qualité spéciale de la relation entre père et fils.

Vitrier. - Tu es heureux avec moi ?

Michel. - Qu'est-ce que c'est heureux, papa ? [...]

Vitrier. - Tu sais quand il y a quelque chose qui vous fait plaisir. On se sent bien, n'est-ce pas ?

Michel. - Oui, papa.

Vitrier. - Eh bien, c'est à peu près ça, heureux. (*Silence.*) Alors tu es heureux ?

Michel. - Non, papa.

Vitrier. - Et pourquoi ?

Michel. - Je ne sais pas, papa. (E. 113)

Bien que le Vitrier ait mis en lumière cet aspect du sentiment chez Victor, de plusieurs manières il échoue à son rôle d'artisan. Comme je vais expliquer plus tard dans le chapitre sur "L'angoisse de Victor", le Vitrier n'arrive jamais à



comprendre le vrai état d'âme de Victor, car il "déteste les histoires de rêves" (E.153) et n'attache aucune importance au rêve de Victor. Mais le Vitrier est déjoué aussi d'une façon plus immédiate par Victor lui-même.

Il devient évident au début du troisième acte, pendant l'entretien entre Jacques, Victor et le Vitrier, que Victor a des raisons pour effectuer ses actions, et qu'il les a même expliquées à Jacques et Marie, pendant qu'il veillait son père. Mais, bien que Victor se soit exprimé, c'était dans les coulisses, et n'ajoute qu'une autre couche de mystère à sa motivation, un autre niveau de silence qui souligne l'impossibilité de communiquer son message sur scène.

Victor semble définir une relation particulière avec Jacques et Marie, un rapport entre des êtres humains qui fait contraste avec le rapport que le Vitrier veut établir entre Victor et l'assistance, en disant à Jacques, "Essayez de parler comme si vous étiez un être humain et comme si moi j'en étais un autre." (E. 123) Mais, bien que Victor ait parlé, qu'il ait choisi de leur expliquer "pourquoi il ne pouvait faire autrement" (E. 125), cela ne devient qu'une autre source de frustration pour le Vitrier, car Jacques ne peut pas le répéter. "C'était clair sur le moment. Ce n'est pas une chose qu'on peut raconter. C'est un peu comme la musique." (E. 126) Pour le Vitrier, qui demande toujours à Victor de prendre figure, de démontrer un sens, c'est le comble. Selon le Vitrier, Victor a non seulement empêché le développement de la pièce en s'expliquant dans les coulisses, il s'est confié à des "imbéciles par dessus le marché" (E. 126), à ceux qui ne peuvent pas répéter un mot de ce qu'il a dit. Il s'agit toujours de

l'impossibilité de l'expression par opposition à l'effort du Vitrier de satisfaire un public qui s'attend à un théâtre compréhensible.

Vitrier. - La musique ! (*Il va et vient devant la porte.*) Que de crimes ! Que de crimes ! (*Il s'arrête.*) La musique. Je vois ça d'ici. La vie, la mort, la liberté, tout le tremblement, et les petits rires désabusés pour montrer qu'on n'est pas dupe des grands mots et du silence sans fond et les gestes de paralysé pour indiquer que ce n'est pas ça, oh non, on dit ça mais ce n'est pas ça, c'est autre chose, que voulez-vous, le langage n'est pas fait pour exprimer ces choses-là. Alors, taisons-nous, de la pudeur, de la pudeur, bonsoir, allons nous coucher, insensés qui avons osé parler d'autre chose que du ravitaillement. Ah, je l'entends, votre musique. Vous étiez tous saouls, naturellement. (E.126)

Ce que le Vitrier veut entendre c'est une explication simple de l'action de Victor sans tenir compte de la force sous-jacente qui la motive. Comme artisan, il peut se servir des mots comme outils pour raconter l'essentiel, mais lorsqu'il s'agit des concepts métaphysiques qui résistent à l'explication nette, "le langage n'est pas fait pour exprimer ces choses-là." Il y a une certaine ironie dans le fait qu'ici le Vitrier, celui qui veut éclairer cette situation, définit le problème essentiel qui confronte Victor, sans se rendre compte qu'il le fait. Car, il n'y a pas de mots pour exprimer l'angoisse qu'éprouve Victor.

En suggérant que Victor était saoul, le Vitrier agit toujours pour régir la pièce, car cela lui permet de retourner au sujet d'Henri et de provoquer une autre réaction de la part de Victor. Mais, pour Victor, il y a des aspects de sa pensée qui restent hors du domaine public.

Vitrier. - Vous n'allez pas me faire croire qu'il a pu affronter la dépouille de son papa sans l'aide d'un stimulant.

Victor. - Ne vous occupez pas de mon père.

Vitrier, *se frottant les mains*. - Ah, c'est par là que nous l'aurons ! (E. 127)

La confiance du Vitrier est mal fondée, cependant, puisque à ce moment il perd le peu de contrôle qu'il exerçait sur l'intrigue. Un Spectateur descend sur scène pour faire ses propres demandes, des demandes qui reflètent l'attente dégradée du public lui-même.

## **VII**

### **L'Attente dégradée du public**

Selon le Spectateur, "le temps presse... nous en avons tous marre de vous voir flotter comme des feuilles, dans le vide... cette farce a assez duré." (E. 130-131) Il exige le déroulement franc et net de la pièce de théâtre dans un délai acceptable. Ayant causé avec ses amis et avec un critique pendant l'entracte, il offre sa propre critique de la pièce. Le Spectateur décrit son rôle comme celui de l'habitué du théâtre, mais le Vitrier lui donne l'accolade louche de "commissaire du peuple". (E. 128)

En entrant sur scène, pourtant, il devient membre de cette compagnie de personnages et il démontre sa propre incapacité de remplir le rôle qu'il usurpe lorsqu'il se plaint, "A peine parmi vous, sur le plateau, que je commence à perdre mes moyens... tout devient flou, vague, et je n'y vois plus clair." (E. 132) Son intrusion sur scène met en doute l'intégrité de la pièce elle-même, comme texte créé par le dramaturge, et provoque une réaction du souffleur, "Assez ! Fini ! vous ne suivez pas le texte. Vous me dégoûtez. Bonsoir. (*Il sort.*)". (E. 132) Cette réplique du souffleur contribue un élément curieux à la pièce, comparable

aux systèmes chaotiques décrits par James Meriwether dans son article "Chaos and Beckett's "Core of Murmurs". Meriwether décrit une caractéristique non-moderniste fondamentale à l'oeuvre de Beckett, celui du paradoxe logique, semblable au paradoxe d'Epiménide.

The liar paradox, in which a Cretan says "All Cretans are liars," which is expressible more compactly in the forms "I am lying," or "This statement is false". These embody formal logical contradiction, being true only if they are false, and vice versa. (Meriwether, 101)

Dans *Eleutheria*, cette insinuation que l'on ne suit pas le texte suggère que le Spectateur usurpe le rôle du dramaturge, que le Spectateur, comme actant, peut exercer un contrôle sur le contenu de la pièce. Cela crée un sens momentané de désorientation. Ensuite, lorsque le Vitrier demande le texte au souffleur, on se demande si la pièce est encore sur la bonne voie, ou si elle reste déformée par les exigences du Spectateur.

L'entrée sur scène du Spectateur est provoquée par le fait que Victor a empêché le déroulement de l'intrigue en faisant des révélations à Jacques, pendant l'entracte, dans les coulisses. Le Spectateur, qui n'est resté que "par curiosité", proteste contre

cette histoire... qui me paralyse littéralement et me remplit de stupeur... comme lorsqu'on assiste à une partie d'échecs entre joueurs de dernière catégorie. Il y a trois quarts d'heure qu'ils n'ont pas touché à une pièce, ils sont là comme deux couillons à bâiller sur l'échiquier, et vous aussi vous êtes là, encore plus couillon qu'eux, cloué sur place, dégoûté, ennuyé, fatigué, émerveillé par tant de bêtise. Jusqu'au moment où vous n'y tenez plus. Alors vous leur dites, mais faites ça, faites ça, qu'est-ce que vous attendez ? Faites ça et c'est fini. Nous pourrions aller nous coucher. (E. 133)

En démontrant ce désir de faire conformer la pièce à ses propres attentes, le

Spectateur s'interpose entre Victor et le Vitrier, entre l'artiste et l'artisan, et évoque la protestation du Vitrier. Mais c'est à Victor que le Vitrier s'en prend parce que c'est son refus de s'expliquer qui a incité l'action du Spectateur. Son degré de frustration est souligné plusieurs fois, lorsqu'il perd tout contrôle de soi et frappe Victor, et quand il oublie les paramètres formels de leur relation et emploie la forme intime de "tu".

Vitrier. - Vous arrivez tout frétilant et pétillant, les poches bourrées de solutions. Mais lesquelles ?... Vous nous dérangez, c'est tout. Vous croyez qu'il va se confier à vous ? Mais non, vous lui êtes odieux, un emmerdeur de plus, voilà tout. *(Il se lève, soudain furieux.)* Mais qu'est-ce que vous venez faire ici ? Juste quand j'étais en train de lui tirer les vers du nez ! Juste quand tout allait s'arranger ! *(Il avance.)* Foutez-nous le camp d'ici ! Foutez-nous le camp ! *(Il se retourne au bruit de Victor qui se lève et s'élance maladroitement vers la porte. Le vitrier se précipite, rattrape Victor, lui assène une gifle, le ramène au lit, l'assied de force. A Victor :)* Salaud ! *(Il lève la main. Victor se fait petit.)* [...] *(Il se penche avec rage sur Victor et le secoue.)* Vermine ! Fumier ! Veux-tu parler, à la fin ! Parle ! *(Il le lâche tout à coup, s'effondre sur le lit.)* Victor ! *(Il se prend la tête dans les mains.)* (E. 134-135)

Imbu de sa propre importance, le Spectateur fait l'analyse de la pièce comme la représentation de deux attitudes, celle de la foi du Vitrier, une attitude plutôt morale, esthétique, intellectuelle, et celle du Dr Piouk, où l'on se détourne nécessairement de la douleur. Selon le Spectateur, ces deux attitudes démontrent des possibilités de s'entrelacer pour créer "quelque chose". Mais ce que déplore le Spectateur, c'est que le dramaturge de ce "navet... Samuel Béquet... un juif groenlandais mâtiné d'Auvergnat" (E. 136) n'explique jamais bien clairement l'essentiel. "Ça frôle, ça frôle, et ça ne touche jamais, c'est affreux." (E. 136)

Plusieurs éléments ressortent de ce petit épisode. Il y a un certain mépris de la part de l'auteur pour le spectateur qui n'a aucun sens de mystère, qui ne veut que voir les choses comme elles sont (E. 137), et qui préfère "les situations franches et nettes, dérisoires et désopilantes." (E. 136) La mention directe de l'auteur dans ce contexte souligne le refus de Beckett lui-même de se conformer aux genres populaires. De plus, le Vitrier, devant les exigences du Spectateur, démontre combien ses propres attentes se sont modifiées. Bien qu'il ait demandé régulièrement à Victor de s'expliquer, de prendre figure, il annonce qu'il serait satisfait maintenant par la moindre lueur de sens.

Vitrier. - Oh moi, vous savez, moi je ne demande plus grand-chose. Mes exigences fondent à vue d'oeil. Le moindre bec de gaz, juste de quoi faire admirer le brouillard, et je retournerai content au néant. (E. 136)

Pour se moquer du Spectateur, le Vitrier joue la charade de tomber aux genoux et d'implorer Victor de "résumer [ses] déclarations d'hier soir, faites en coulisses sous l'empire de l'alcool." (E.137) Il souligne aussi le fait que le Spectateur usurpe et pervertit le rôle de l'artisan en imposant sa volonté à Victor.

Vitrier.- Monsieur ! Monsieur ! Je vous en supplie ! Pitié, pitié pour ceux qui rampent dans les ténèbres. (*Il prête l'oreille avec ostentation.*) Silence ! On dirait l'espace de Pascal. (*Il se lève avec découragement, époussette les genoux de son pantalon. Au spectateur :*) Vous voyez. (*Il réfléchit.*) Je m'en vais. Vous me remplacez, n'est-ce pas ? Auprès de lui, auprès (*geste vers le public*) d'eux. Merci à l'avance... Je rentre chez moi à Crèvecoeur-sur-Auge. (E. 137-138)

Le Spectateur arrête la sortie du Vitrier, cependant, en lui rappelant que Victor a dit qu'il a peur de la douleur (E. 84), et selon son raisonnement, "sous la contrainte... quoi qu'on dise on se trahit." (E. 138) Sa suggestion de torturer

Victor pour le forcer à parler démontre que le Spectateur, ce représentant du public de l'époque, est prêt à s'abaisser jusqu'au niveau de l'obscénité afin d'arriver à une résolution quelconque; il ne reculerait devant rien pour réussir.

Bien que le Vitrier ne veuille pas coopérer avec le Spectateur à la torture elle-même, comme artisan qui travaille pour le même public il continue à agir pour régir la pièce. Car le Spectateur est peu compétent comme artisan.

Lorsque Mme Piouk se précipite sur scène, il a de la difficulté à contrôler l'action de sorte que la pièce semble sur le point de s'effondrer et que c'est le Vitrier qui doit agir pour rétablir l'ordre.

*Ce passage s'achève brusquement, comme envahi par un sentiment de fatigue et de fatuité. Silence. Gestes d'impuissance, d'indifférence, haussements d'épaule... Pressentiment que la pièce tout entière pourrait s'achever de la même façon.*

Jacques. - Laissez-moi partir.

Vitrier, *au spectateur*. - On n'a plus besoin de lui ?

Spectateur. - Pas moi.

Vitrier, *à Jacques*. - Alors, vous pouvez disposer. (E. 139-140)

Encore que le Vitrier déplore les méthodes du Spectateur, il se montre coopératif afin de trouver les moyens de démontrer un sens et de terminer la pièce. En fait, en dépit de ses objections contre la torture sur scène, où "[c]ela ne se fait pas."

(E.140), le Vitrier agit comme intermédiaire entre Victor et le Spectateur, souvent traduisant un sens, recherchant la question juste, encourageant Victor à parler, ou ajoutant des commentaires comiques.

Victor. - J'ai soif.

Spectateur. - Qu'est-ce qu'il a dit ?

Vitrier. - Qu'il a soif. (E. 140)

Vitrier. - Victor ! Réveillez-vous ! Cette fois c'est sérieux. On va vous



arracher les ongles ! (*A Tchoutchi :*) N'est-ce pas ?

Tchoutchi. - Qllelqlles llionglles d'llabord.

Vitrier, à Victor. - Vous l'entendez ? Quelques ongles d'abord. (E. 141)

Spectateur, *au vitrier*. - Posez-lui des questions.

Vitrier. - Répétez ce que vous avez dit à Jacques.

Victor. - Mais je ne lui ai rien dit ! Je ne sais plus ! J'oublie ! Qu'est-ce que vous avez tous contre moi ? Je ne vous ai rien fait ! Laissez-moi ! [...]

Vitrier. - C'est vrai qu'il ne nous a rien fait. [...] Pourquoi avez-vous quitté votre famille ? votre fiancée ? vos plaisirs ? vos travaux ? Pourquoi menez-vous cette vie ? Quel est votre but ? Quelles sont vos intentions ?

Victor. - Je ne sais pas. Je ne sais pas.

Spectateur. - Vous lui en posez trop à la fois.

Vitrier. - Pourquoi menez-vous cette vie ? Non, ce n'est pas ça. D'abord, quelle est cette vie que vous menez, depuis plus de deux ans ? Quel...

Spectateur. - Ça suffit... Vous avez entendu la question ? Quelle est cette vie que vous menez ? (*Effets de pince.*)

Vitrier. - Dites vite quelque chose ! N'importe quoi. Nous vous aiderons. (E. 141-142)

Et Victor parle enfin et essaie de décrire la liberté qu'il recherche. Comme expliquée dans le chapitre "La Liberté chez Victor", c'est une explication passionnée en même temps qu'elle est exprimée en des termes difficiles à déchiffrer. N'ayant rien compris, le Spectateur et le Vitrier sont quand même contents que Victor ait parlé, que l'essentiel soit dit, que "chacun [ait] maintenant sa petite base." (E. 149) Ils ne sont même aucunement découragés quand Victor désavoue ses paroles en disant, "Vous savez que ce que je vous ai dit n'est pas la vérité." (E. 149) Car, pour le Spectateur, le représentant du public théâtral, la vérité n'a plus d'importance dans le théâtre.

Spectateur. - La vérité ! (*Au vitrier :*) Vous l'entendez ? Il est formidable ! (*A Victor.*) Nous le savons, monsieur, nous le savons, ne vous en faites pas pour cela. Pour la vérité, nous nous adressons ailleurs, chacun a son fournisseur. Non, ne vous tracassez pas à ce sujet. D'ailleurs, vous ne savez pas ce que c'est que la vérité. Nous non plus. Vous l'avez peut-

être dite sans le savoir. Et sans que nous le sachions. (E. 149)

Selon ce tableau de Beckett, le spectateur ne veut regarder qu'un théâtre divertissant, il ne s'intéresse plus aucunement à rechercher une pertinence à son monde qui l'amènerait à se questionner plus loin. Il échoue au rôle de l'interprète décrit par David Linge dans son introduction éditoriale aux *Philosophical Hermeneutics* de Gadamer.

The interpreter must recover and make his own, then, not the personality or the worldview of the author, but the fundamental concern that motivates the text - the question that it seeks to answer and that it poses again and again to its interpreters. This process of grasping the question posed by the text does not lead to the openness of genuine conversation, however, when it is conceived simply as a scientific isolation of the "original" question, but only when the interpreter is provoked by the subject matter to *question further* in the direction it indicates. (1976, xxi)

Pour le Spectateur, la pièce n'est qu'une histoire, un moyen de se divertir.

Et comme histoire il la trouve suffisante.

Spectateur. - Elle n'était pas mal du tout, votre histoire, un peu longue, un peu ennuyeuse, un peu... bête, mais pas mal, pas mal du tout, jolie même par endroits, à condition de ne pas y regarder de trop près, chose que nous ne faisons jamais. (E. 149-150)

Il n'assume aucune responsabilité de chercher plus loin, car, pour lui, "Pousser les choses plus loin, ce serait rentrer dans le brouillard." (E. 149)

La fatuité du Spectateur, cependant, est mal-fondée, car Victor annonce qu'il abandonne sa quête de "se voir mort" (E.149) Parler de se distancier de la mort est toute autre chose que de se mettre en présence de la réalité mortelle, et Victor vient de veiller son père, vient d'être témoin de l'irrévocabilité de la mort véritable.

Victor. - Je renonce à être libre. On ne peut pas être libre. Je me suis trompé. Je ne peux plus mener cette vie. Je l'ai compris hier soir, en voyant mon père. On ne peut pas se voir mort. C'est du théâtre. (E. 150)

En fin de compte le Spectateur arrive à la même position que le Docteur Piouk, d'où il regarde la situation de Victor comme un choix plutôt simple entre la vie et la mort. (E. 107-8) Ce qui compte, c'est que Victor se conforme à la vie des autres.

Spectateur. - Eh bien, soyez logique. C'est ou bien la vie, avec tout ce qu'elle comporte de... de... sujétion, ou bien... le grand départ, le vrai... Mort ou vif, il nous appartient, il est à nouveau des nôtres. C'est tout ce qu'il fallait démontrer. Qu'au fond il n'y a que nous. C'est même beaucoup mieux comme ça. C'est plus décent. (E. 151)

Bien que le Vitrier semble être du même avis que le Spectateur lorsqu'il dit, "Il peut crever maintenant. On sait pourquoi. Allons-nous-en." (E. 151) il reste troublé par le déroulement des faits. En forçant Victor à parler, il comprend qu'ils ont fait du mal. (E. 152) Il reprend le contrôle total, sinon sur la pièce, du moins sur le Spectateur, en insistant qu'il sorte par la coulisse plutôt que vers la loge.

Victor. - Qu'est-ce que ça peut faire par où il s'en va ? Maintenant que le mal est fait.

Spectateur. - Le mal ! C'est comme ça que vous me remerciez !

Vitrier. - Avorteur ! Babouin ! *(Il avance. Le spectateur et Tchoutchi reculent vers les coulisses.)* Epicier ! *(Le spectateur et Tchoutchi sortent vivement. Le vitrier prend la chaise et la lance après eux, dans la coulisse. Bruit de chute retentissant.)* Salaud ! *(Il revient vers Victor.)* Il nous a eus ! *(Il voit le texte du souffleur par terre, le ramasse, le jette dans la coulisse.)* Saloperie ! *(Il va et vient, furieux. Il s'arrête devant Victor.)* Vous n'auriez pas pu nous dire ça il y a deux heures, il y a deux ans ? *(Pause.)* Cabotin ! *(Il reprend sa marche.)* Quel canular, quand même ! *(Il s'arrête devant ses outils éparpillés par terre, les contemple avec dégoût.)* Regarde-moi ça !

Victor. - Engueulez-moi encore un peu. (E. 152)

Le Vitrier s'enrage contre le Spectateur, mais c'est peut-être lui-même qui est le

vrai destinataire de sa rage, pour avoir permis au Spectateur de s'imposer à la scène. Par contre sa colère contre Victor est tempérée par l'humour, et peut-être aussi par l'admiration, car Victor a réussi à s'exprimer tout en niant la validité de ce qu'il a dit. En effet il a fait un bon canular aux dépens du Spectateur. Le Vitrier, cependant, croit qu'il a échoué dans son rôle: il n'a pas réussi à réparer la vitre, ni à installer une serrure pour satisfaire le désir de Victor d'être seul, et, peut-être le pire, il a perdu le diamant, l'outil sur lequel se base son art. Le destin ultime du diamant reste incertain. C'est peut-être Victor lui-même qui va le retrouver, ou peut-être le fils du Vitrier, la prochaine génération des artisans. L'autre possibilité est que le diamant, ce symbole du beau et du sentiment, n'a plus aucune place dans le théâtre. Car à la lumière d'Auschwitz tout est mis en doute, la relation de l'homme à Dieu, à la société, à l'histoire, à la culture, à son semblable, et le plus important, à lui-même. (Wiesel, 1973, 66)

Vitrier. - J'aurais bien pris le diamant. (*Il le cherche.*) Tant pis. (*Victor se lève et va l'aider à chercher le diamant.*) Qu'est-ce que vous faites?

Victor. - Je cherche le diamant. (*Il remue les outils avec le pied.*) C'est peut-être votre fils qui l'a.

Vitrier. - Mon fils ? Vous croyez ? C'est possible.

Victor. - Il n'est pas là.

Vitrier. - Je ne sais pas.

Victor. - Vous laissez la fenêtre comme ça ?

Vitrier. - Oui.

Victor. - Et la porte ?

Vitrier. - Je la laisse comme ça.

Victor. - Vous reviendrez demain ?

Vitrier. - Non.

Victor. - Alors, prenez vos affaires.

Vitrier. - Je vous les donne.

Victor. - Vous avez fait du beau travail.

Vitrier. - Oui. (*Silence.*) Je n'aurais pas dû vous réveiller. (*Pause.*) Vous rêviez ? (E. 152-153)

Peut-être même le Vitrier commence-t-il à comprendre l'importance pour l'artiste de la vision au-delà du monde, car il ne veut pas écouter Victor raconter son rêve, mais se trouve apaisé en l'écoutant. (E. 153) En donnant ses outils à Victor le Vitrier avoue l'échec de l'entreprise artistique basée sur l'ancien modèle moderne des valeurs héroïques.

## VIII

### L'Angoisse de Victor

Dans le troisième acte, l'importance sous-jacente de la mort d'Henri continue à se manifester, bien qu'il ne reste aucun signe du monde des Krap, le salon étant "*mangé par la fosse*". C'est dans la "*chambre de Victor vue d'un autre angle*", (E. 119) que se trouve Victor, seul, couché, et en train de rêver à son père. Le rapport entre Victor et le Vitrier, cependant, est peut-être encore plus en évidence puisque Victor n'est pas vraiment seul, car le Vitrier, "*dans l'encadrement de la porte*", (*Ibid.*) est témoin du rêve.

Victor, *dans son sommeil*. Non... non... trop haut... rochers... mon corps... papa... sois brave... brave petit... je suis brave... un brave petit... brave petit. (*Silence. Il s'agite. Plus fort.*) Brasse... profondeur cinq brasses... à marée basse... mer basse... profonde... profonde, onde profonde. (*Silence. Entre le vitrier. Il va vers le lit.*) Là les yeux... mille navires... les tours... circoncises... feu... feu... (*Silence.*) (E. 119)

Dans un texte, d'habitude il faut donner au rêve une signification privilégiée puisque le rêve est considéré comme écran de l'inconscient. Beckett lui-même, ayant suivi un traitement de psychanalyse et ayant beaucoup lu au sujet de la

psychologie et de la psychanalyse (Knowlson, 171), aurait reconnu le rêve comme manifestation déguisée d'un contenu latent. Alors, on se demande s'il faut chercher des rapports psychanalytiques entre les symboles dans ce rêve et les pulsions refoulées dans l'inconscient de Victor, ou s'il faut considérer ce rêve dans un contexte plus simple, comme tableau dépeignant l'état d'âme actuel de Victor. Dans le premier cas, une analyse freudienne ne contribue guère à l'interprétation de l'action de Victor dans cette pièce, mais renvoie plutôt aux conflits psychologiques qui ne sont pas développés ailleurs dans la pièce.<sup>29</sup> Par contre, un examen du contenu manifeste de ce rêve renvoie aux événements plus immédiats dans la vie de Victor, non seulement à sa recherche du néant mais aussi aux événements de l'époque, comme celui de l'Holocauste.

---

<sup>29</sup> Les trois parties du rêve de Victor peuvent se conformer aux trois catégories de rêve décrites par Freud pour indiquer une progression graduelle au niveau de l'angoisse provoquée par un désir refoulé déguisé ou mal déguisé. Dans une telle interprétation le premier épisode de l'enfant sur le tremplin renverrait à un souvenir d'enfance, où il y a une sorte de confusion entre le manifeste et le latent. Ici, les rochers et la hauteur peuvent renvoyer aux symboles sexuels mâles, tandis que la peur pour son corps correspond à la peur de la castration, et son désir d'être brave à la pulsion de la mort. Dans la deuxième partie, l'accent est mis sur la descente dans la profondeur de la conscience, où il y a une résistance au contenu latent refoulé, où le mot "mer" peut déguiser le désir refoulé de Victor pour la mère elle-même, ou le désir de retourner à l'eau intra-utérine pour retrouver le "moi manqué". Pourtant, lorsque le rêve culmine dans les images comme "Là les yeux... mille navires... les tours... circoncises.. feu... feu... ", il faut se demander si ces images, incohérentes, obscures, et d'un caractère secret et énigmatique, représentent l'angoisse freudienne du rêveur devant un ancien désir non réalisé et depuis longtemps refoulé, ou si cette angoisse est d'une nature plus immédiate. Les mots, "yeux" et "navires" peuvent représenter l'opposition des symboles sexuels femelles contre les symboles plutôt mâles des mots "tours", "circoncises", et "feu", pour indiquer le conflit associé au complexe d'Oedipe du quatrième stade, où l'interdit de l'inceste et la menace de la castration forcent l'enfant à abandonner son désir pour la mère au profit de l'autorité du père. Tandis que les actions de Victor, son refus de rentrer chez sa mère, et sa reconnaissance de la vie de bluff comme décrite par son père peuvent justifier cette interprétation, tout cela diminue la signification de la quête de Victor comme recherche de la liberté.

Comme Victor l'explique plus tard au Vitrier, le contenu manifeste de la première partie de ce rêve renvoie à une situation où Henri met à l'épreuve la confiance de l'enfant en le père. La peur de l'enfant devant l'inconnu reflète l'ambivalence que Victor ressent pour sa quête actuelle, où l'idée de plonger dans l'eau pleine de rochers évoque la même vive inquiétude que celle d'abandonner le monde matériel pour le néant. Victor se fie à son père, mais il a peur de s'engager au cours qui peut mener à sa propre destruction, peur de suivre son père dans le domaine noir et périlleux de la mort. Comme mentionné auparavant, le fait que Victor dit qu'il fait "tout le temps ce rêve", peut renvoyer aussi aux questions que Victor a posées à Mme Meck lorsqu'elle lui a annoncé la nouvelle de la mort de son père pour suggérer qu'il voulait savoir s'il rêvait à l'heure où son père mourait. (E. 81)

Victor. - Je rêvais de mon père. Il était...

Vitrier. - Non, non, ne le dites pas, je déteste les histoires de rêves.

Victor. - Il était dans l'eau et moi j'étais sur le tremplin. C'était...

Vitrier. - Ne le dites pas !

Victor. - La mer était pleine de rochers. Il me disait de plonger.

Vitrier. - De plonger ?

Victor. - Moi, je ne voulais pas.

Vitrier. - Et pourquoi ?

Victor. - J'avais peur de me faire mal. J'avais peur des rochers. J'avais peur de me noyer. Je ne savais pas nager.

Vitrier. - Il vous aurait sauvé.

Victor. - C'est ce qu'il me disait.

Vitrier. - Vous plongiez quand même.

*Silence.*

Victor. - Je fais tout le temps ce rêve. (E. 153)

Dans la deuxième partie du rêve, cependant, une exploration du sens figuratif des mots contribue à créer un tableau qui étend le champ du rêve.



L'emphase initiale est sur la descente. Le mot "brasse", comme mesure de profondeur, suggère l'existence d'un fond ou peut-être que Victor aborde le fond de son angoisse. En anglais "brasse" se traduit comme "fathom" qui donne aussi le sens d'essayer de comprendre. "Profondeur cinq brasses" réitère l'aspect d'une descente, mais le numéro "cinq", celui du pentacle, suggère qu'il s'enfonce dans le mal. Le mot "marée" a plusieurs sens figuratifs qui renvoient à un "phénomène regrettable s'étendant inexorablement" ou à la "marée humaine". Le mot "mer" contribue aussi à ce sens figuratif d'une "vaste étendue" pendant que l'adjectif "basse" offre la signification de quelque chose qui est "peu élevé dans l'échelle des valeurs". La répétition du mot "profonde", deux fois seul, puis une fois associé avec le mot "onde" souligne la possibilité qu'on arrive "au fond des choses" au niveau d'une émotion "intense", "très grande ou extrême en son genre". Finalement le sens figuratif du mot "onde" suggère que Victor succombe à un "sentiment qui se manifeste par accès, et se propage comme une onde".<sup>30</sup> Je voudrais suggérer que le sens de tous ces mots, considérés dans l'ensemble de leur sens figuratif, se présente comme préparation soignée de la présentation du sentiment au fond de l'action de Victor, comme introduction de l'élément clé dans sa motivation, celui de l'Holocauste.

La dernière partie du rêve de Victor, "Là les yeux... mille navires... les tours... circonscises... feu... feu...", comme vision de l'Holocauste, dépeint

---

<sup>30</sup> Toutes les définitions citées ci-dessus sont tirées du *Petit Robert : Dictionnaire de la langue française*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1988.

l'angoisse extrême du jeune homme devant l'horreur inimaginable de la cruauté de l'homme envers son semblable. Les tours dont rêve Victor ne peuvent qu'évoquer les cheminées des crématoires. Tandis que les mots, "circoncises", et "feu" soutiennent cette supposition en se liant aux Juifs nus et silencieux, qui attendaient en file leur propre anéantissement dans les flammes, les mots "Là les yeux" et "mille navires" posent un problème plus embarrassant. "Mille navires" fait penser aux causes de la guerre elle-même lorsqu'on considère la légende d'Hélène de Troie et le visage qui a lancé "mille navires". Si on considère les navires comme moyen de transport, cependant, semblable aux milliers de wagons qui ont transporté les Juifs à leur mort, il n'est pas difficile d'imaginer, ou les yeux des citoyens qui ont assisté à ces atrocités, ou les yeux terrifiés des victimes dans les wagons. François Mauriac, dans sa préface au récit autobiographique d'Elie Wiesel, *La Nuit*, décrit une telle expérience.

Aucune vision ne m'a marqué autant que ces wagons remplis d'enfants juifs, à la gare d'Austerlitz... Je ne les ai pourtant vus de mes yeux, mais ma femme me les décrivit, toute pleine encore de l'horreur qu'elle en avait ressentie. Nous ignorions tout alors des méthodes d'extermination nazies. Et qui aurait pu les imaginer ! Mais ces agneaux arrachés à leur mère, cela dépassait déjà ce que nous eussions cru possible. Ce jour-là, je crois avoir touché pour la première fois le mystère de l'iniquité dont la révélation aura marqué la fin d'une ère et le commencement d'une autre. Le rêve que l'homme d'occident a conçu au XVIIIe siècle, dont il crut voir l'aurore en 1789, qui, jusqu'au 2 août 1914, s'est fortifié du progrès des lumières, des découvertes de la science, ce rêve a achevé de se dissiper pour moi devant ces wagons bourrés de petits garçons, - et j'étais pourtant à mille lieues de penser qu'ils allaient ravitailler la chambre de gaz et le crématoire. (1958, 10)

Je crois que le bien-fondé de cette supposition devient évident aussi lorsqu'on

considère l'empathie énorme que Beckett ressentait pour le peuple juif. Dans son article, "Encounter with Samuel Beckett", Wiesel décrit cette empathie de Beckett de cette manière.

Samuel Beckett is a genuine friend of the Jews. Everything connected with Jewish destiny interests him. Reading a book about the Holocaust a few years ago, he lay awake the whole night - and simply cried. For, with his total despair, with his total sorrow, he has compassion and love for man. In contrast to certain writers who hate themselves even more than the heroes of their prose, Samuel Beckett, one feels, relates to his heroes with understanding and love. (1969,54)

L'importance de la dernière partie du rêve est soulignée lorsque le Vitrier, quelque peu dédaigneux, répète immédiatement les mots "les tours circoncises feu feu !", puis les réitère encore une fois en expliquant à Jacques, "A quatre heures de l'après-midi, il ronfle encore. Il délire. Les tours... circoncises... feu... feu."(E. 126) Comme ailleurs dans cette pièce, je crois que Beckett souligne exprès les éléments importants en les faisant répéter plusieurs fois. Le fait que le Vitrier écarte l'importance du rêve est aussi signifiant. D'une part, se trouve l'ironie que celui qui veut éclairer la situation déteste les histoires de rêves, et ne reconnaît aucunement combien le rêve dévoile l'état d'âme de Victor. De l'autre part se présente le reflet de l'aspect perturbant de la répugnance presque générale de la société à reconnaître la magnitude du crime, non seulement des Nazis, mais aussi des peuples partout en Europe qui ont contribué à l'effort allemand, soit par leurs actions soit par leur silence. Selon Elie Wiesel, les survivants de l'Holocauste pensaient que le monde se taisait parce que personne ne s'est rendu compte de ce qui se passait.

But with the liberation in 1945, the few survivors were amazed to learn of their mistake: the world had been perfectly aware of what was happening - and let it happen anyway. That realization changed everything. They were shaken. They began to doubt. What was the good of "revealing" facts that had been known for a long time ? As for the rest, the essence that transcends the fact, what was the good of speaking about something that nobody would understand. (1973, 68)

J'attribue une importance particulière à l'Holocauste dans ce texte, parce que Beckett semble aborder le problème qui confrontait la personne, surtout l'écrivain après l'événement ultime qui avait détruit toute possibilité pour l'homme de garder l'illusion que l'humanité existe toujours. Wiesel met le problème dans son contexte lorsqu'il pose les questions suivantes.

How can one convince oneself - without feeling guilty - that one may "use" such events for literary purposes ? Would that mean that Treblinka and Belsen, Ponar and Babi Yar all ended... in words ? That it is all simply a matter of words ?

What kind of words ? That too became a difficulty the writer had to overcome. Language had been corrupted. All he could hope to achieve was to communicate the impossibility of communication... He had to invent a new language, compose a new rhythm, a new texture to express the ineffable and uncover parts of the secret so jealously guarded by so many dead

Let us tell tales of times gone mad, of man's ultimate suffering. I speak of Jews who died in Auschwitz. But humanity died in Auschwitz. When humanity kills Jews, humanity kills itself. (1974, 91,93)

Même dans le cauchemar il est impossible de formuler une vision qui serait adéquate pour décrire l'horreur et le désespoir. Mais, il est également impossible de n'en tenir aucun compte. Avec cette mention fragmentée dans l'espace privilégié d'un rêve Beckett ne dit pas grand-chose, mais le silence entre chaque mot parle plus haut que les mots eux-mêmes. Pendant que je décris ce silence

comme étant éloquent, cela pose un des problèmes fondamentaux dans l'interprétation de cette pièce. Car à moins que le lecteur ou le spectateur ait déjà établi le lien entre le désespoir de Victor et les événements de la guerre, ses actions n'ont à peine de signification et sa véritable et profonde angoisse n'est jamais comprise.

Même après le rêve, l'angoisse de Victor, comme celui assoiffé de vérité ou de justice, est mise à la lumière lorsqu'il dit, "J'ai soif. ", "J'ai une soif terrible." (E. 120) Pour satisfaire cette soif Victor recherche "le verre",

*Il regarde sous le lit, voit le verre, le ramasse, sort sur le palier, revient, avec le verre plein d'eau, s'assied sur le lit, vide le verre d'un trait, attend, ressort sur le palier, revient avec le verre à nouveau plein, le vide à nouveau, en deux fois, le pose sur le lit, se lève, cherche.*(E. 120)

Et, comme ailleurs, Beckett souligne l'importance de cette soif de Victor en lui faisant le répéter une troisième fois plus tard. (E.140) Comme l'action de casser la vitre était le moyen de rechercher au-delà du monde, le verre ici est la source d'inspiration de l'artiste.<sup>31</sup> Il faut se rappeler aussi que dans cette chambre de Victor il n'y a que le lit, il n'y a même pas de chaise. Le seul objet à Victor, à part ses vêtements, est le verre. Le désir de Victor de rechercher la vérité cachée ou perdue se reflète aussi dans son énonciation, "Le grain de blé retrouvé dans un hypogée germe après trois mille ans d'un sec sommeil." (E. 121) Bien que la

---

<sup>31</sup> Cela peut renvoyer aussi à l'oeuvre d'art célèbre, *Le Grand verre*, de Marcel Duchamp, l'homme décrit par Apollinaire comme artiste "dégagé de préoccupations esthétiques" qui a réconcilié "L'Art et le Peuple" (Hulten, 1993,15). "Dans *Le Grand verre*, la surface peinte, le verre, devient le facteur qui tient les concepts spatiaux ensemble, et l'espace imaginaire ayant été développé en avant aussi bien qu'en arrière, l'image change selon la perspective du spectateur." (18)

vérité semble morte dans le monde moderne, Victor la regarde comme étant en veilleuse, un grain qui peut germer encore. En outre, l'angoisse associée à sa quête est encore soulignée par le Vitrier qui demande à Victor, "Qu'est-ce que vous avez à tourner et à girer comme... comme une âme en peine ?" (E.121)

Comme décrit dans le chapitre sur "Le Théâtre du Vitrier", cependant, il n'est pas suffisant dans le théâtre de l'époque de seulement démontrer de l'angoisse. Il faut l'expliquer ou la justifier afin de se conformer au modèle du héros. Et cela Victor refuse de le faire. Car, il n'y a pas de mots pour exprimer l'angoisse qu'éprouve Victor.

## IX

### La Liberté chez Victor

Avant son arrivée sur scène, le Spectateur était membre de l'assistance, et comme tel il a noté le point faible dans le voile de silence qui entoure Victor. C'était Victor lui-même qui l'avait mis en lumière lorsqu'il essayait de se débarrasser du Vitrier.

Victor. - Si j'avais le courage, j'essayerais de vous jeter dehors.

Vitrier. - Mais vous avez peur ?

Victor. - Oui.

Vitrier. - De quoi ?

Victor. - De la douleur.

*Silence. (E.84)*

Cette faiblesse donne au Spectateur les moyens de faire parler Victor en le menaçant de lui arracher les ongles. Le Spectateur est trop lâche pour le faire lui-même, et se sert de Tchoutchi, le tortionnaire chinois qu'il appelle sur scène. De cette manière le Spectateur croit pouvoir entendre une explication quelconque du raisonnement de ce personnage si difficile à comprendre.

Le Vitrier essaie de sauver Victor du bourreau et lui conseille: "Dites vite quelque chose ! N'importe quoi. Nous vous aiderons." (E. 142) Contraint à parler, Victor décrit sa vie, mais en énonçant que, "Ça ne sera pas la vérité." (E.

142), il émet des doutes sur la valeur de ce qu'il dit. Si on se rappelle "Le Mur" de Sartre, cependant, où la victime dit n'importe quoi "pour faire une farce" pour voir ses bourreaux "se lever, boucler leurs ceinturons et donner des ordres d'un air affairé" (1939, 33), mais trahit son compagnon par inadvertance, la signification des réponses de Victor prend une valeur particulière. En disant "n'importe quoi" (E. 142), Victor ne peut pas faire autrement que se révéler. Pourtant, on a déjà compris que le Spectateur ne s'intéresse aucunement à la vérité; il ne veut que créer un fond quelconque contre lequel il peut situer l'action de Victor. En outre il est totalement aveugle à la critique dans ce que dit Victor, une critique qui renvoie aussi à la situation d'après-guerre.

Victor. - Mais pourquoi cette soudaine fureur de comprendre quand il s'agit d'une vie comme la mienne ? Vous passez tous les jours devant des mystères sans nombre, tranquilles et indifférents. Et, devant moi vous vous arrêtez, saisis, affamés de conscience, bassement curieux, acharnés à y voir clair. (*Silence.*) Jaloux ! (*Silence.*) Les saints, les fous, les martyrs, les suppliciés, ça ne vous trouble pas, c'est dans l'ordre des choses. Ce sont des étrangers, vous ne serez jamais de leur compagnie, du moins vous l'espérez. Vous ne les jalousez pas. Vous vous en détournez. Vous ne voulez pas y penser. Ils vous remplissent d'horreur et de pitié. (*Silence.*) Devant la solution qui n'est pas celle de la mort, vous êtes remplis d'horreur et de pitié ! D'aise aussi. Vous êtes tranquilles. Pas la peine de vous casser la tête. Ça ne vous regarde pas. S'ils sont loin de votre misère, ces gens-là, dans une autre misère peut-être, mais une misère inconcevable, ils ont bien payé le prix. Alors rien à redire. La comptabilité est sauve. (E. 144-145)

Victor semble parler ici pour toutes les victimes du monde, mais il adresse sa condamnation, non pas aux bourreaux du monde, mais à ceux qui les laissent agir, ceux qui préfèrent rester ignorants, qui acceptent l'ordre des choses, qui se détournent des étrangers souffrants, et qui justifient leurs actions en rejetant la



responsabilité sur la victime elle-même. Le Spectateur se plaint que Victor parle dans les généralités et proteste que, "C'est votre cas qui nous intéresse, pas celui du genre humain." (E. 144) Ni le Spectateur ni le Vitrier ne reconnaissent la vérité de la réponse de Victor, que son cas et celui du genre humain "sont solidaires." (E. 144)

Victor définit sa vie selon des critères négatifs comme la vie "de celui qui ne veut pas de la vôtre [...] dans le sens qu'entre vous et les véritables vivants il n'y a qu'une différence de degré." (E. 145) Son refus est compréhensif, un refus de tout aspect du monde matériel, un monde décrit dans les termes militaires de "corvée" et "échelons".

Mais, que ce soit cette vie supérieure [la sienne], ou la vôtre, ou les autres, je n'en veux pas; car je me suis mis dans la tête qu'il s'agit toujours de la même corvée, à tous les échelons. (E. 145)

Selon le Spectateur cette explication n'adresse que l'apparence de la vie, et il insiste sur le fait qu'au fond Victor vit, peu importe comment il décrit une différence entre sa vie et celle des autres. Le Spectateur ne comprend pas non plus la logique de l'argument de Victor, selon lequel on le laisserait seul si vraiment on croyait qu'au fond toute vie était égale.

Victor. - Vous acharneriez-vous à me comprendre, à me justifier, à me faire intégrer, si vous me sentiez au fond votre semblable ? Non, car en ce cas il n'y aurait rien à comprendre [...] Mais vous sentez qu'il y a autre chose, que ma vie est essentiellement autre que la vôtre, qu'entre vous et moi il y a un trou comme il y a un trou entre vous et les fous, seulement pas le même trou. Le cas du fou, vous l'acceptez. Le mien, non. Pourquoi ? A moins que moi aussi je ne sois fou. Mais vous n'osez l'espérer. (E. 145-146)

Toujours contraint à parler, Victor cherche les moyens de décrire sa vie et

sa recherche de la liberté dans des termes qui peuvent satisfaire le besoin évident du Spectateur d'entendre une définition plutôt qu'une analyse de sa vie. En formulant sa définition dans les termes ésotériques de l'existentialisme, il réussit non seulement à satisfaire l'exigence du Spectateur de parler, mais aussi à rendre sa définition aussi obscure que possible. Le lien avec l'existentialisme devient immédiatement évident lorsque Victor dit, "C'est une vie mangée par sa liberté." (E. 146) Dans *Les Mouches*, Sartre décrit le héros Oreste dans des termes très proches de ceux dont se sert Victor. Lorsque Jupiter, le Dieu grec, essaie de persuader le jeune héros Oreste de se repentir du meurtre de sa mère, il décrit Oreste comme rongé par le mal inhumain de sa liberté.

Ta liberté n'est qu'une gale qui te démange, elle n'est qu'un exil... Te voilà rongé par un mal inhumain, étranger à ma nature, étranger à toi-même. Reviens : je suis l'oubli, je suis le repos. (1947, 236-237)

Victor semble rester dans le domaine de l'existentialisme en décrivant sa vie comme conscience de liberté, une conscience qui ne sort aucunement d'une définition donnée par un autre ni par lui-même. En effet, Victor semble se situer devant le même problème que celui auquel s'adresse Sartre dans *L'Etre et le néant* où celui-ci écrit,

Comment donc décrire une existence qui se fait perpétuellement et qui refuse d'être enfermée dans une définition [?] La dénomination même de "liberté" est dangereuse si l'on doit sous-entendre que le mot renvoie à un concept, comme les mots font à l'ordinaire. Indéfinissable et innommable, la liberté ne serait-elle pas indescriptible ? (1943, 513)

Pour Victor, sa liberté fait partie intégrante de l'être lui-même, au-delà de l'influence lui venant de l'autre ou de lui-même, et sa vie n'est compréhensible

qu'en termes de cette liberté.

Victor. - J'ai toujours voulu être libre. Je ne sais pourquoi. Je ne sais pas non plus ce que ça veut dire, être libre [...] Mais, loin des mots, je sais ce que c'est. Je l'ai toujours désiré. Je le désire toujours. Je ne désire que cela. D'abord j'étais prisonnier des autres. Alors, je les ai quittés. Puis, j'étais prisonnier de moi. C'était pire. Alors, je me suis quitté [...] Vous acceptez qu'on dépasse la vie, ou qu'elle vous dépasse, qu'on y devienne irréductible, à condition d'y mettre le prix, de déposer sa liberté. Il a abdiqué, il est mort, il est fou, il a la foi, un sarcome, rien à redire. Mais ne plus être parmi vous à force d'être libre, ça c'est une honte et un scandale. Alors, c'est la fureur de la vieille fille contre la putain. Votre liberté à vous est si misérable ! si maigre ! si usée ! si laide ! si fausse ! et vous y tenez tellement ! Vous ne parlez pas d'elle ! Ah, envieux, envieux ! (E. 146-147)

Pour Victor, la liberté n'est aucunement semblable au concept de la liberté enchâssé d'après une constitution qui permet à l'homme de se faire l'illusion que tout citoyen est libre, qu'ils ont des droits plutôt que des responsabilités. Car, si tout citoyen était vraiment libre, il n'y aurait pas de discrimination raciale ou politique, pas de censure, pas de bourreau, pas de victime, et surtout pas de sélection d'un bouc émissaire qui se voit endosser la responsabilité du mauvais état du monde. Si l'homme était vraiment libre, ce serait la responsabilité de tout citoyen de sauvegarder la liberté de tout autre.<sup>32</sup>

La liberté de Victor se situe au fond de l'être et ne se dévoile que par une dénégation totale du monde. C'est une liberté quelque peu semblable à celle décrite par Sartre dans *L'Etre et le néant*.

Je ne saurais, certes, décrire une liberté qui serait commune à l'autre et à moi-même; je ne saurais donc décrire une essence de la liberté. C'est au

---

<sup>32</sup> Il est intéressant de noter que "La Déclaration universelle des droits de l'homme" a été adoptée et proclamée par l'Assemblée générale des Nations Unies le 10 décembre 1948, moins de deux ans après que Beckett a écrit *Eleutheria*.

contraire la liberté qui est fondement de toutes les essences, puisque c'est en dépassant le monde vers ses possibilités propres que l'homme dévoile les essences intramondaines. (1943, 514)

Mais, à la différence de Sartre, chez qui "un existant apprend sa liberté par ses actes", (*Ibid.* ) Victor semble refuser d'agir. Car, il recherche sa liberté à travers la voie d'une inertie totalement anéantissante.

En étant le moins possible. En ne pas bougeant, ne pas pensant, ne pas rêvant, ne pas parlant, ne pas écoutant, ne pas percevant, ne pas sachant, ne pas voulant, ne pas pouvant, et ainsi de suite. Je croyais que c'étaient là mes prisons. (E. 148)

Pourtant, l'inertie que recherche Victor, n'est pas fondée dans l'apathie, ni dans l'indifférence. En quittant le monde ou en se quittant, Victor agit d'une manière toujours compatible avec la liberté chez Sartre. Cela devient évident lorsque l'énonciation forcée de Victor culmine dans une description de la liberté imbue du mystère de la mort elle-même.

Spectateur. - Et la mort tout court, ça ne vous dit rien ?

Victor. - Si j'étais mort, je ne saurais pas que je suis mort. C'est la seule chose que j'ai contre la mort. Je veux jouir de ma mort. C'est là la liberté: se voir mort. (E. 149)

En effet, Victor agit pour rechercher la réalité humaine comme néant, comme négation plutôt qu'affirmation de l'être. Pour Sartre, "*il n'y a de non-être qu'à la surface de l'être.*" (1943, 52) Lorsque Victor parle de "se voir mort", c'est comme s'il se situait hors de lui-même pour regarder cette surface de l'être et pour nier la réalité humaine. Sartre décrit la liberté dans les termes de cet anéantissement.

Nous avons établi... que si la négation vient du monde par la réalité humaine, celle-ci doit être un être qui peut réaliser une rupture néantisante avec le monde et avec soi-même ; et nous avons établi que la possibilité permanente de cette rupture ne faisait qu'une avec la liberté...

La réalité humaine est son propre néant. Etre pour le pour-soi, c'est néantiser l'en-soi qu'il est... Dans la mesure où le pour-soi veut se masquer son propre néant et s'incorporer l'en-soi comme son véritable mode d'être, il tente aussi de se masquer sa liberté. (*Ibid.* 514-515)

Il faut se souvenir, pourtant, en liant les paroles de Victor aux idées philosophiques, du fait que Victor est contraint à parler, et qu'il semble essayer à dessein de rendre sa vision aussi obscure et enchevêtrée que possible. N'ayant rien compris, le Spectateur et le Vitrier sont quand même contents que Victor ait parlé, que l'essentiel soit dit, que "chacun [ait] maintenant sa petite base." (E. 149) Ils ne sont même aucunement découragés quand Victor désavoue ses paroles en disant, "Vous savez que ce que je vous ai dit n'est pas la vérité." (E. 149) Car, comme mentionné avant, pour le Spectateur, le représentant du public théâtral, la vérité n'a plus d'importance dans le théâtre.

L'autre possibilité dans toute cette énonciation de Victor est qu'il ne se sert de la terminologie philosophique que pour confondre le Spectateur, mais qu'il reste toujours sur le même plan qu'auparavant, celui qui exploite l'aspect de l'idéologie artistique. En fait, lorsqu'il force le Spectateur à quitter la scène, le Vitrier met à lumière quelques indications à l'appui de cette possibilité. D'abord, il enrage du fait que le Spectateur les "a eus !" (E.152). Mais lorsqu'il s'arrête devant Victor il y a un changement, comme s'il venait de se rendre compte que ce n'était pas le Spectateur qui les avait eus, mais Victor qui avait eu le Spectateur.

*Vitrier. - Avorteur ! Babouin! (Il avance. Le spectateur et Tchoutchi reculent vers les coulisses.) Epicier ! (Le spectateur et Tchoutchi sortent vivement. Le vitrier prend la chaise et la lance après eux, dans la*

*coulisse. (Bruit de chute retentissant.) Salaud ! (Il revient vers Victor.) Il nous a eus ! (Il voit le texte du souffleur par terre, le ramasse, le jette dans la coulisse.) Saloperie ! (Il va et vient, furieux. Il s'arrête devant Victor.) Vous n'auriez pas pu nous dire ça il y a deux heures, il y a deux ans ? (Pause.) Cabotin ! (Il reprend sa marche.) Quel canular, quand même ! (Il s'arrête devant ses outils éparpillés par terre, les contemple avec dégoût.) Regarde-moi ça !*

Victor. - Engueulez-moi encore un peu. (E.152)

Cette dernière réplique donne un tour sardonique à tout ce que Victor a dit. Il aurait préféré rester silencieux mais ayant parlé il est entré pour la première fois dans le jeu pour contrôler le déroulement de la pièce. Et, d'une certaine manière il a réussi non seulement à dominer la scène mais aussi à mettre en lumière la nature dégradée de l'attente du Spectateur. Alors maintenant Victor peut donner des ordres au Vitrier compris quelque peu comme les indications scéniques. Il veut que le Vitrier l'engueule encore et souligne bien le fait que son canular a réussi; il s'est exprimé oui, mais le Spectateur n'a rien gagné ni rien compris.

Cet aspect d'un canular est encore renforcé un peu plus tard. Le Vitrier veut savoir ce que Victor a décidé de faire maintenant qu'il a évidemment renoncé à être libre. Mais trouvant Victor aussi peu coopératif qu'avant la scène avec le Spectateur, le Vitrier s'exaspère. Pendant toute cette scène le Vitrier laisse attendre le Dr Piouk et Olga sur le palier afin de clarifier la situation avant que Victor doive subir sa dernière épreuve, sa rencontre avec le Dr Piouk.

Victor. - Je n'ai rien décidé.

Vitrier. - Sauf que vous ne pouvez pas continuer comme ça. Alors? Encore un petit coup de cul, Cocotte. Le dernier. Allons, soyez gentil.

Victor. - Je vous dis que je ne sais pas. Ça ne vous suffit pas comme massacre ?

Vitrier. - Encore un petit cadavre. Qu'est-ce que ça peut vous faire ? Au point où vous en êtes.

Victor. - Je ne sais pas.

Vitrier. - Je ne sais pas, je ne sais pas ! Est-ce qu'on vous demande de savoir ?

*(La porte s'entrouvre à nouveau, le vitrier la referme. A travers la porte.)*

Un instant ! *(A Victor :)* Dites n'importe quoi. Vous rentrez dans le boogie-woogie, oui ou merde ? *(Victor sourit.)* Vous souriez ? Vous osez sourire ! *(Il ouvre la porte. Entrent Mlle Skunk et le Dr Piouk, imparfaitement vêtu.)* (E. 154-5)

Il y a peut-être un aspect taquin dans ce sourire de Victor, comme s'il disait au Vitrier, "Alors vous commencez à comprendre. Quoi que je dise, je resterai toujours dans le boogie-woogie. Je ne vais jamais m'expliquer d'une manière qui vous sera compréhensible."

Mais si toute cette explication de Victor de sa liberté était un canular où se trouve-t-on ? C'est un peu comme le paradoxe logique de la scène avec le souffleur. Ou Victor ment quand il décrit sa liberté ou il ment quand il dit qu'il ne dit pas la vérité et quand il dit qu'il renonce à être libre. Je crois que la deuxième possibilité est la plus probable étant donné deux choses: la liberté que Victor a décrite est toujours solidaire avec l'idéologie artistique de Beckett décrite dans le chapitre sur "Victor et le Vitrier, l'artiste et l'artisan"; et avant la fin de la pièce Victor reprend sa quête d'une manière définitive. D'ailleurs, la dernière description de la liberté que Victor a donnée au Spectateur, "C'est là la liberté : se voir mort" (E.149), semble confirmer Victor dans le rôle de l'artiste. Car toute considération d'existentialisme mise de côté, cette vision de la liberté qui aborde la mort est solidaire non seulement avec la vision artistique de Beckett mais aussi avec la vision poétique de Baudelaire. Dans son oeuvre, *Baudelaire: les Fleurs du Mal et autres écrits*, Dominique Rincé cite un passage tiré de "L'acte et

le lieu de la poésie" (1959) d'Yves Bonnefoy. Il décrit comment Bonnefoy s'interroge "sur les rapports entre la parole de Baudelaire et la mort, il nous dit comment cette mort vécue et surmontée dans l'écriture est aussi "notre salut", à nous lecteurs."

Baudelaire a fait plus. Je tiens qu'il a choisi de mourir – d'appeler la mort dans son corps et de vivre sous sa menace – pour mieux saisir dans sa poésie la nuée aperçue aux limites de la parole. Mort, déjà mort, déjà celui qui est mort dans un ici et un maintenant, Baudelaire n'a plus besoin de décrire un ici et un maintenant. Il est en eux, et sa parole les porte. (Rincé, 1983, 123)<sup>33</sup>

Lorsque Victor dit qu'il ne veut pas mourir mais qu'il veut plutôt "jouir de sa mort" (E. 149), on voit cet aspect de "vivre sous sa menace". Il n'ajoute pas l'élément de "mieux saisir dans sa poésie la nuée aperçue", car Victor demeure toujours dans le domaine de l'impossibilité d'expression. Il n'a pas encore trouvé sa vision mais avant la fin de la pièce il se condamne à la rechercher pendant toute sa vie.

---

<sup>33</sup> Une citation dans l'oeuvre de Dominique Rincé, *Baudelaire: les Fleurs du Mal et autres écrits*, Paris, Nathan, 1983, où la source du texte de Bonnefoy est mentionnée comme *L'acte et le lieu de la poésie* publié à la suite de *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Gallimard 1970, collection « Poésie », p.196-197.



## **X**

### **La Condamnation ultime de Victor**

La condamnation de Victor passe par plusieurs étapes. D'abord, il s'agit de son refus de se suicider, la solution proposée par le Dr Piouk à l'état répugnant de l'homme dans le monde. Ensuite, en reprenant sa quête, Victor se condamne à une vie "longue et horrible". (E.162) Finalement, pendant les derniers moments de la pièce, Victor condamne l'humanité elle-même.

Lorsque Victor sourit au Vitrier, ce n'est pas seulement une indication que Victor réagit aux paroles du Vitrier par dire "n'importe quoi", ou par rentrer "dans le boogie-woogie" (E.155). Car ce sourire de Victor est aussi le signe qui laisse comprendre au Vitrier que Victor est capable de se protéger contre les machinations du Docteur Piouk, contre la solution finale que le docteur va lui offrir. Le docteur a déjà expliqué pendant le deuxième acte qu'il offrirait à Victor les moyens de se suicider afin de le faire aller au bout de son refus, afin de le forcer à choisir entre la vie et la mort; ou Victor choisit la vie et rentre au sein de sa famille, ou il décide de se suicider et cesse d'exister.

Dr. Piouk. - Je lui offre (*il se tapote le gilet*) mon petit bonbon. Il refuse. Bon. Pourquoi ? Peu importe. Il veut vivre. Ça suffit. C'est un sens. Un peu vague, si vous voulez, mais suffisant. On se dit - je me place sur votre terrain - : le pauvre jeune homme ! Si près de succomber ! Illuminé au dernier moment ! Au bord même de l'abîme ! A nouveau des nôtres ! On ne demandera pas davantage, croyez-m'en. Ou bien il accepte. C'est-à-dire ? Il en a assez. Pourquoi ? Aucune importance. Il veut mourir. Ça suffit. C'est clair. C'est lumineux. L'existence lui pèse tellement qu'il aime mieux s'en rayer. Tout le monde comprend ça. Ce n'est plus la Troisième République. Inutile d'évoquer des chancres. Et voilà. Pas plus compliqué que ça. (E. 111-112)

Maintenant, cependant, le docteur est encore plus dérangé. Il se présente comme "psychopathe" (E. 155) et se montre à la hauteur de son titre en louant les mérites du suicide comme "l'acte de conscience le plus pur, l'envolée la plus sublime." (E. 159) Le Vitrier leur explique que Victor a enfin expliqué les mobiles de sa conduite, et le but qu'il poursuit depuis deux ans, "en termes inoubliables - et pourtant [il] les oublie." (E. 157) Mais son annonce de la victoire ultime, que Victor abandonne sa quête n'arrête pas le docteur.

Vitrier. - Il abandonne ! C'est fini ! Il s'est trompé ! Il est battu ! Dans les cordes ! Foutu ! Knock-out ! Il avoue. Demandez-lui.  
Mlle Skunk. - C'est vrai, Victor ? Oh, dis que c'est vrai.  
Vitrier. - Il a vu son père hier soir. Ça l'a achevé. J'ai toujours dit qu'on l'aurait par là.  
Mlle Skunk. - Victor ! Mon amour ! C'est fini ? Tu es foutu ? Oh, quelle joie !  
Victor. - Comment ?  
Mlle Skunk. - Tu ne veux plus vivre comme ça ? Dis que c'est bien vrai !  
Dr Piouk - Silence ! Assez ! Finissons ! Au travail ! Donnant, donnant ! Lumière ! (E. 157-158)

Lorsque le docteur donne le comprimé à Victor il énonce, "La Liberté !", mais il se rend encore plus ridicule en lui donnant une aspirine par erreur. Ayant rectifié son erreur, le docteur démontre que sa vraie intention est d'empêcher la

réapparition de l'idéalisme dans le monde. "Ça, c'est pour moi... Les vieux, les salauds, les pourris, les foutus, pour eux les aspirines. Mais pour VOUS... pour vous, les jeunes, les purs, les gars de l'avenir... nous avons autre chose." (E. 160) Devant l'offre du Docteur Piouk, Victor fait semblant d'être tenté, il prend le comprimé dans sa main même, mais il dédramatise le moment pour le docteur en lui posant des questions comme "Ça s'avale ?" (E. 160) et "Quelle garantie ? [...] d'efficacité" (E. 161). En fin de compte il confond totalement le plan du docteur puisqu'il rejette le suicide mais refuse de lui rendre le comprimé.

Victor. - Ça pourrait vous coûter cher.

Dr Piouk. - Qu'est-ce que ça peut vous faire ?

Victor, - Rien, évidemment, je cherche à comprendre.

Vitrier. - Lui aussi ! Quelle salade !

Dr. Piouk, *avec colère*. - Ah, vous êtes tous pareils ! Rendez-moi ça. (*Il tend la main.*)

Victor. - Je le garde. Je vais réfléchir. (*Pause.*) Non, je serai franc avec vous, c'est tout réfléchi. Je n'en ai pas besoin. Je le garde tout de même. (E. 161)

La solution finale du Dr Piouk n'offre aucun attrait pour Victor. Il a déjà dit qu'il ne veut pas mourir mais veut plutôt jouir de sa mort. Pourtant il encourage le Dr Piouk à croire jusqu'à la fin de son discours qu'il va accepter cette libération afin de rendre le docteur aussi ridicule que possible. Et, afin de le frustrer dans ses espoirs encore plus, Victor garde le comprimé.

Ce refus du suicide par Victor est un autre aspect de son personnage qui le rend solidaire de l'idéologie de Beckett. Car aussi difficile et pénible que soit la vie d'ici-bas, l'homme beckettien doit continuer à subir son existence. Il peut brûler de mourir afin de mettre fin au supplice de continuer de vivre mais il ne lui

est jamais permis une délivrance aussi lâche.

Tandis que tout le monde prend cette décision comme indication que Victor veut rejoindre le monde des autres, son refus du suicide l'entraîne plutôt à se remettre à sa quête originelle, de rechercher sa libération du monde matériel avec la reconnaissance totale de la souffrance que ce choix peut comporter.

Victor, *débit saccadé*, - J'ai changé d'avis. (*Silence.*) Deux ans, c'est trop peu. (*Pause.*) Une vie, c'est trop peu. (*Pause.*) Ma vie sera longue et horrible. (*Pause.*) Mais moins horrible que la vôtre. (*Pause.*) Je ne serai jamais libre. (*Pause.*) Mais je me sentirai sans cesse le devenir. (*Pause.*) Ma vie, je vais vous dire à quoi je l'userai : à frotter mes fers l'un contre l'autre. Du matin au soir et du soir au matin. Ce petit bruit inutile, ce sera ma vie. Je ne dis pas ma joie. Je vous la laisse, la joie. Mon calme. Mes limbes (*Pause.*) Et vous venez me parler d'amour, de raison, de mort ! (*Pause.*) Non, mais allez-vous-en, allez-vous-en ! (E. 162)

Cette décision de Victor de choisir la souffrance au-dessus de la joie, de rester dans les limbes, n'est pas la voie d'un héros à laquelle s'attend le public; il devrait ou mourir tragiquement, ou sortir heureux au bras de sa fiancée. Comme résolution, elle ne résout rien. Sa quête devient la condamnation à perpétuité à rechercher l'impossible, à l'effort pénible de s'unifier au néant. Mais cette décision est justement solidaire à sa description antérieure de la liberté. L'image des fers est conforme au sentiment d'être prisonnier des autres et de lui-même, et d'être opprimé par le poids du monde matériel. Il se condamne à la liberté dans la reconnaissance totale que, même si elle est une voie impossible, il est obligé de la poursuivre.

A la différence des autres, le Vitrier comprendre que c'est la décision juste, même s'il ne comprend aucunement ce qu'elle entraîne, car il dit, "Je ne

sais plus ce que je voulais, mais ça ne m'étonnerait pas que je l'aie." (E. 162) Il nous laisse entendre aussi que Victor faisait "la blague"(E.163) lorsqu'il a dit qu'il abandonnait sa quête. Dès qu'il a parlé, et cette fois sans contrainte, il semble que Victor commence à se prendre au sérieux car son esprit s'envole déjà au-delà de l'environnement immédiat, ou comme dit le Vitrier, "Il est parti." (E.163) Maintenant quand le Vitrier lui parle, il doit attirer son attention en le prenant par le bras, et doit répéter ses questions plusieurs fois. Pourtant, le Vitrier veille toujours sur les intérêts de Victor en lui disant, "Vous ferez signe à la demoiselle si vous changez d'avis" (E. 163) et en lui laissant sa carte. (E. 164) Et, avant de partir, sans ses outils et sans avoir réparé la vitre, le Vitrier démontre son affection et son respect pour Victor.

Vitrier. - Donnez-moi votre main. (*Silence.*) Victor !

Victor. - Qu'est-ce que c'est ?

Vitrier. - Je m'en vais. Donnez-moi votre main.

Victor, - Ma main ? Voilà. (*Il donne sa main. Le Vitrier la prend, la serre, la baise, la lâche, sort précipitamment.*) (E. 164)

Pendant le peu de temps qui reste dans la pièce Victor agit de façon à se dépouiller de tout objet matériel qui lui reste. Il jette le comprimé, le verre, et la carte du Vitrier. Il donne tout son argent à Mme Karl, aussi bien que les outils du Vitrier, pour payer sa note. Il lui dit qu'elle peut même vendre son veston perdu si elle le trouve. La vitre reste cassée. Victor a froid mais Mme Karl lui refuse sa requête d'une deuxième couverture pour son lit, car "ce sera bientôt le printemps." (E. 166) La pièce se termine en silence sur son effort ultime de se séparer du monde, et non seulement le monde dégradé dans la pièce, mais

aussi le monde réel dans le théâtre. Pour Victor tous les deux mondes ont été mis à l'épreuve et jugés insuffisants.

*Victor assis sur le lit. Il regarde le lit, la chambre, la fenêtre, la porte. Il se lève et entreprend de pousser son lit jusqu'au fond de la chambre, le plus loin possible de la porte et de la fenêtre, c'est-à-dire vers la rampe du côté de la loge du spectateur. Il a beaucoup de mal. Il le pousse, le tire, avec des pauses pour se reposer, assis sur le bord du lit. On voit qu'il n'est pas fort. Il y arrive enfin. Il s'assied sur le lit, parallèle maintenant à la rampe. Il se lève après un moment, va au commutateur, éteint, regarde par la fenêtre, revient s'asseoir sur le lit, face au public, il regarde le public avec application, l'orchestre, les balcons (le cas échéant), à droite, à gauche. Puis il se couche, le maigre dos tourné à l'humanité. (E. 167)*

Cette action finale de Victor prend beaucoup plus de signification si on se rappelle les autres occasions où Victor est allé à la rampe, lorsqu'il a essayé de parler ou de s'exprimer. Maintenant il reste muet et regarde le public "avec application". C'est comme s'il se rendait compte de la futilité d'essayer de changer la voie dans laquelle se lance l'humanité. Car, l'humanité elle-même a détruit la possibilité d'un meilleur monde. A la lumière du rêve de Victor, cette action finale de Victor ne peut être qu'une condamnation. Je crois que ce petit extrait de l'article d'Elie Wiesel intitulé "The Holocaust as Literary Inspiration" capte très bien l'état d'âme de Victor, et peut-être de Beckett lui-même.

More than sadness, he feels dismay, and more than dismay he feels despair, and even more than despair he feels disgust. (1977, 105)

Cependant, autant que l'on peut croire que cela est un moment angoissant pour ce jeune homme désillusionné, il est difficile d'imaginer l'effet de ces derniers moments sur scène. Car les spectateurs ne regardent pas le texte d'une pièce et ils n'arriveraient peut-être jamais à comprendre leur propre rôle

comme représentant de l'humanité elle-même. Un des points souligné dans cette pièce est que le public ne pense pas qu'il joue un rôle. Lorsqu'ils sortent au théâtre ils n'essaient que de comprendre le contexte immédiat de l'action qu'ils regardent, ils n'essaient que de se divertir pendant quelques heures d'une soirée. En fin de compte par manque de compréhension de la part du public cette condamnation de Victor serait considérée vide et inutile. A moins que l'on pense à Victor lui-même plutôt qu'à l'auditoire. Car, à la fin, bien qu'il se soit éloigné de la vitre, en raison peut-être du fait qu'il a froid devant cette vitre cassée en plein hiver, Victor reste orienté vers la vitre cassée, vers l'au-delà. Et finalement il est seul.

## **XI**

### **Conclusions**

Il est impossible de nier qu'*Eleutheria* est une pièce problématique. A moins que le lecteur ou le spectateur ne pénètre l'énigme inhérente à ce texte la plupart de ses dix-sept personnages ne ressemblent qu'à des caricatures superficielles qui folâtrèrent pour passer le temps. Afin de dévoiler la forme ou le contenu de cette pièce il faut reconnaître combien sa signification dépend des sources hors du texte lui-même de sorte qu'il faut aborder le sujet en le mettant dans son contexte historique et idéologique plutôt que de se concentrer sur le texte seul. Si toutefois on examine le texte avec une certaine reconnaissance de Dante, de Baudelaire, des philosophes comme Geulincx et Sartre, de l'idéologie artistique de Beckett lui-même et des événements de l'époque où il écrit, on arrive à rendre compréhensible la situation de ce jeune homme désillusionné et à donner de la valeur à sa quête. Car tous ces éléments, aménagés d'une manière complexe et hautement organisée, profitent à ce personnage si réticent en lui permettant de gagner non seulement une motivation pour son exil



volontaire mais aussi une justification et un but ultime.

D'abord, sur le plan idéologique, il s'agit du tableau du monde bourgeois dégradé et ses liens avec l'époque actuelle de la pièce au lendemain de la Seconde Guerre Mondiale. Le catalogue des vices partagés parmi les Krap et leurs proches est tellement frappant qu'il est peu probable que leur ressemblance avec l'enfer de Dante soit coïncidence. Lorsque l'on considère la remarque d'Henri qu'il se trouve "au neuvième" cercle (E.30), le lien avec l'oeuvre de Dante devient encore plus convaincant. A travers ce rapport avec Dante, l'acte de Victor d'avoir quitté ce monde gagne du terrain, non seulement acquérant de la motivation mais aussi devenant une action authentique. Et tous les liens avec l'époque au lendemain de la guerre ne font que renforcer l'ensemble de ce tableau. Le marqueur temporel qui situe le départ de Victor à deux ans et cinq mois avant l'époque actuelle est particulièrement significatif, car cette date coïncide si exactement avec la Libération de Paris par rapport à l'époque où Beckett écrivait cette pièce. Les références au Maréchal Meck et à la solution finale d'un "docteur" dérangé contribuent davantage à ce tableau d'après-guerre en élargissant le champ et ajoutant l'aspect du rôle joué par ceux qui ont aveuglément accepté l'ordre des choses pendant l'Occupation allemande. Finalement, les différences entre le monde bourgeois dégradé et le monde ouvrier où Victor se réfugie soulignent l'aspect du devoir et du patriotisme de façon que le monde bourgeois apparaît encore plus corrompu. Contre ce tableau il faut imaginer ce qui s'est passé deux ans et cinq mois avant le début

de la pièce lorsqu'un jeune homme très intelligent et très sensible s'est rendu compte de l'énormité des événements qui se sont passés pendant la guerre.

Le rapport établi entre Victor et le Vitrier ajoute un aspect différent basé sur la relation réciproque entre l'artiste et l'artisan. Dans ce domaine esthétique, cependant, il est difficile de comprendre une telle corrélation. Mais l'insistance maintes et maintes fois sur la vitre cassée et sur le fait que c'est Victor qui casse la vitre et le Vitrier qui la répare doit comporter une signification particulière. Cela devient encore plus révélateur lorsque l'on étudie "Le mauvais vitrier" de Baudelaire et le rapport y établi entre le poète-narrateur désillusionné et le peintre-vitrier échoué. Bien que le Vitrier se situe clairement dans le rôle de l'artisan avec tous ses mentions à propos de son métier, de ses outils et de son intention de réparer la vitre, le cas de Victor est plus problématique. Car il n'est jamais directement nommé comme artiste, et pendant le déroulement de la pièce il ne démontre aucun désir de réclamer le rôle créateur qu'un tel titre implique. On pourrait même dire que Victor rejette le rôle de l'artiste à cause de son manque de compréhension et de son impuissance. Ce que l'on comprend est plutôt le fait que Victor était écrivain à l'époque antérieure à son départ et qu'il recherche une vision libératrice dans le néant, une vision qui ressemble fortement à celle de Beckett lui-même. Si toutefois on fait le lien entre l'impuissance de Victor et l'impossibilité d'expression au fond de l'idéologie beckettienne, son refus de s'exprimer confirme Victor davantage dans le rôle de l'artiste plutôt que de nier cet aspect de son personnage. D'ailleurs cette relation

réci-proque entre le Vitrier et Victor, sert à dévoiler la dialectique idéologique qui se passe dans *Eleutheria*. Ici il s'agit non seulement du désir du Vitrier de façonner un théâtre traditionnel fondé sur le beau où le héros joue un rôle sentimental, mais aussi de l'attente dégradée du public qui cherche à se divertir plutôt qu'à regarder le théâtre comme lieu des vérités éternelles. En refusant de se conformer au modèle du héros traditionnel qui lutte pour un meilleur monde, Victor devient une sorte de nouvel anti-héros ou non-héros, celui qui aspire au-delà du monde réel et rejette la possibilité de jamais plus représenter le monde réel sur scène d'une manière réaliste facile à comprendre.

Le rêve de Victor est peut-être l'élément clé pour comprendre son vrai état d'âme. Comme représentation privilégiée de sa conscience, ce rêve se dévoile comme descente dans l'angoisse d'une vision de l'Holocauste. Et, comme Beckett l'a fait auparavant en faisant répéter les références à la vitre cassée, ici, le Vitrier répercute plusieurs fois les mots les plus signifiants du rêve, "les tours... circoncises... feu... feu" (E.119,126) Malgré le fait que le Vitrier écarte la signification du rêve, en répétant ces mots il laisse entendre leur signification latente.

Quant à la description de la liberté que donne Victor sous la menace du Spectateur, elle est peut-être l'aspect qui rend Victor si difficile à comprendre. Car, en niant la vérité de ce qu'il dit, Victor embrouille une situation déjà rendue enchevêtrée. Alors on ne sait pas s'il faut prendre les paroles de Victor au pied de la lettre ou si l'on devrait ne pas tenir compte de ce qu'il dit. Les références

philosophiques qui semblent se lier à l'existentialisme contribuent davantage à rendre cette situation confuse, car Beckett a toujours nié être philosophe, et il ne s'est jamais lié à aucune école philosophique.<sup>34</sup> Il faut se rappeler, cependant, que Victor parle sous contrainte et qu'il fait un canular aux dépens du Spectateur. En se servant des termes et des images qui sont difficiles à comprendre Victor satisfait le besoin de parler mais en même temps il rend ses paroles incompréhensibles au Spectateur. Lorsque Victor dit qu'il ne dit pas la vérité, cela ne doit être qu'une tactique pour confondre le Spectateur, car il reste toujours un rapport entre l'idéologie artistique de Beckett basée sur le néant, et la liberté chez Victor comme vision du néant. Car le désir de Victor d'être "le moins que possible" (E.148) et de "se voir mort" (E.149) restent toujours solidaire avec la vision de Beckett.

Plusieurs autres éléments contribuent également à ce portrait de Victor comme homme beckettien. En refusant le comprimé de suicide que le Docteur Piouk lui offre Victor rejette la libération facile; aussi pénible que soit la vie humaine il faut continuer à la vivre. En fin de compte Victor se condamne à une vie "longue et horrible" où il ne serait "jamais libre" mais où il se sentirait "sans cesse le devenir." (E.162) La seule voie vers cette liberté reste hors du monde

---

<sup>34</sup> Dans un entretien avec Beckett, Ahmad Kamyabi Mask lui a posé des questions sur l'influence existentialiste dans *En attendant Godot*.

Kamyabi Mask. - Les existentialistes disaient que l'homme est libre, qu'il choisit ses actions et doit accepter ses responsabilités. Il ne doit donc pas attendre une intervention du Ciel, ni de ce qui ce soit. Ne voulez-vous pas confirmer cela avec votre pièce? Beckett a dit qu'il n'avait pas pensé à cela, puis il a demandé : "Qu'est-ce que c'est l'existentialisme?" Il s'est mis à rire et a ajouté qu'il n'était pas un philosophe. (1990,17)

matériel, hors du monde corrompu par le vice et l'égoïsme, hors d'un monde qui ne reconnaît pas la liberté d'autrui. C'est la voie qui commence de l'autre côté de la vitre cassée, un monde que l'on aborde dans la solitude et l'immobilité, un monde où la vision est née dans l'espérance de trouver les moyens pour l'exprimer. Et, pour Victor, c'est une vision qui reste inexprimée.

Au fond, l'impossibilité de l'expression est une partie intégrante de l'idéologie de Beckett. Pourtant, dans *Eleutheria*, je crois qu'il s'agit aussi de la situation impossible de l'écrivain d'après-guerre et de l'impossibilité de rendre justice à la hauteur d'une telle situation apocalyptique. Aucune vision réaliste ne peut dépeindre l'énormité de la tragédie. Comme sujet d'art, la mort de six millions de personnes, des bébés, des enfants, des adolescents, des femmes, des hommes, des personnes âgées - des personnes innocentes et naïves qui s'étaient fiées à un monde dit civilisé - cela dépasse les bornes de l'art. En même temps il est impossible qu'un être humain de conscience oublie jamais la signification de ces événements comme moment décisif dans l'histoire de la civilisation moderne. Dans *Eleutheria*, Beckett touche le problème sans en parler. Il laisse une certaine responsabilité dans l'esprit du lecteur. Il ne prêche ni ne critique directement. Pourtant, sa critique se fait entendre à travers son silence même, surtout dans l'acte final de Victor de tourner "le maigre dos à l'humanité". (E.167)

Lorsque l'on regarde le refus de Victor comme acte rebelle contre le monde dégradé, son refus de s'exprimer est conforme à l'action d'un grand

nombre de la génération d'après-guerre, et présage même la révolution de la jeunesse des années soixante. Dans un discours intitulé, "On Revolutions in Culture and the Arts", prononcé en 1973, Elie Wiesel décrit cette génération de rebelles sous des termes qui ressemblent étrangement à l'action de Victor.

Today's youth has every right to rebel. It has the Holocaust as a background. Poor generation, tainted from the outset. It expects nothing - nothing anymore. We understand what troubles it, what pains it. Its very revolt against the past links it to that past... The root of the uneasiness - and of this ailment - lies deep in the ruins of what was once European culture. Incapable of living simply or simply of living, these heroes and anti-heroes, these warriors without a war, these prophets without faith are fascinated by fire, escape, migration, poverty, the flight toward nothingness, the passion of nothingness. How one understands them. Since void there is, let it be total. Since innocent people are slaughtered, since men continue to destroy one another, since nations, big and small, prepare the ultimate weapons to annihilate one another, since neither world nor man has changed, well then, let everything collapse and vanish in the explosion. Since language lies, let it be caricature. Since imagination is sterile, let it be haunted. (1973, 72-73)

Je comprends *Eleutheria* comme une sorte de purge de toute l'amertume, du dégoût et de l'horreur que les événements de la guerre ont provoqué chez Beckett. A la différence des critiques qui se concentrent sur l'aspect autobiographique chez Victor, celui d'un fils qui se rebelle contre une mère dominatrice, je voudrais suggérer que quelle que soit la ressemblance entre Victor et Beckett lui-même, elle se présente plus concrètement au niveau de l'angoisse de Victor face aux événements de la guerre. Comme représentation de cette angoisse *Eleutheria* gagne une valeur cathartique particulière. C'est comme si Beckett comprenait l'impossibilité de dépeindre le désespoir que provoquait le monde réel de l'époque, mais se sentait obligé de tenter de faire

cet impossible même si cette tentative devait échouer. Beckett décrit un sentiment semblable pendant un entretien avec Elie Wiesel, où il raconte l'expérience étrange de retrouver le manuscrit de son roman *Molloy* vingt ans après sa publication. *Molloy* était écrit peu de temps après *Eleutheria*.

He told me that he had just found in an old box his dusty manuscript of *Molloy*, the most moving of his prose works. With amazement he stated that he had omitted the first sentence - the motto - in the published work. Here is the sentence : "*En désespoir de cause* - Since there is no other way out." As a matter of fact, this means he would have had to keep his *Molloy*-experience to himself and not write it out or at least not publish it, but that for a poet like him, a bearer of a vision like him, there is no other way out. Despite the impossibility of building word bridges between man and man, despair itself must also find expression. (1969, 52)

Si Beckett croyait qu'*Eleutheria* était un échec c'est peut-être parce que personne n'avait compris quoi que ce soit à la signification des références voilées de silence dans cette pièce, personne n'avait jamais essayé d'y établir un rapprochement avec l'expression authentique de son désespoir. Mais s'il a échoué ce n'était pas faute de l'avoir essayé. C'est peut-être parce que sa critique prend une forme burlesque où les personnages font une sorte d'auto-critique indirecte. Leurs fautes sont bien évidentes, cependant, si l'on fait l'effort de les isoler. Pour la plupart, la censure de Victor reste silencieuse. Pourtant, sa critique de la liberté chez le Spectateur, "le commissaire du peuple", (E.128) comme "si misérable ! si maigre ! si usée ! si laide ! [et] si fausse !" (E.147) sonne clairement et passionnément.

Le mystère inhérent du monde sur scène dans *Eleutheria* n'était jamais reconnu comme tel et sans cette reconnaissance Victor manque le fond de sa

motivation et de sa justification; il est indispensable que les liens avec le monde dégradé et l'époque d'après-guerre soient établis afin de comprendre l'angoisse de Victor comme solidaire avec la vision de Beckett lui-même. Faute de cette reconnaissance Victor faisait piètre figure car son incapacité à s'exprimer n'avait aucune base. En encadrant la quête de Victor dans une structure si complexe avec tellement d'indices voilés Beckett a surestimé la capacité du public de déchiffrer son message.

A part la nécessité de lier ensemble tous les éléments disparates qui se présentent dans cette pièce afin de comprendre la quête de Victor, quelques autres aspects ont agi pour empêcher sa réception. Premièrement, à l'époque où Beckett a écrit *Eleutheria* il était presque inconnu et l'homme beckettien n'avait encore aucune réalité dans le théâtre. Le premier roman de Beckett, *Murphy*, était publié en 1938, mais les ventes de cette oeuvre jusque-là n'avaient pas été importantes. *Watt*, son deuxième roman, écrit pendant la guerre, n'était publié qu'en 1953. Ce n'est qu'après la représentation d'*En attendant Godot* en 1953 que les critiques ont même commencé de s'intéresser à sa vision. Alors, même si *Eleutheria* avait été mise en scène à l'époque à laquelle elle appartient, il est peu probable que cette pièce eût été comprise. Ironiquement les références à la guerre auraient été peut-être plus reconnues, mais l'aspect d'un jeune homme cherchant une vision au-delà du monde réel n'aurait pas été accepté comme une action authentique. Par contre, dans les années cinquante et soixante, quand la vision de Beckett s'établissait dans le monde du théâtre,



l'époque à laquelle appartient *Eleutheria* était déjà lointaine; le monde d'après-guerre, le lieu, les événements et l'état d'esprit qu'ils évoquent se trouvaient bien éloignés de leur contexte temporel. De plus, le théâtre avant-garde des années 1950 où la tragédie et la comédie s'intègrent n'était pas encore né, de sorte que l'aspect burlesque ou comique d'*Eleutheria* aurait peut-être agi de façon à voiler la nature sérieuse de son fondement. Et, même après la reconnaissance de la vision théâtrale de Beckett, une exploration rétrospective d'*Eleutheria* à la lumière de ses pièces ultérieures ne contribue pas beaucoup à la compréhension du lecteur. Car Beckett ne s'est jamais plus servi du même style de présentation qu'il emploie dans *Eleutheria*. Selon l'analyse de Knowlson et Pilling, l'aspect de l'incompréhensible se manifeste dans le théâtre ultérieur de Beckett dans la situation elle-même plutôt que dans les personnages, le monde sur scène devenant étrange, mystérieux, anonyme, et inintelligible pendant que les personnages s'emparent de caractéristiques positives et humaines. (1980,29)

Par contre, je crois que Victor devient un personnage doué de caractéristiques très positives et humaines une fois que l'on déchiffre l'énigme de ce texte. Mais même si l'on continue à regarder *Eleutheria* comme un échec, comme la première pièce de théâtre de Beckett, elle mérite plus ample discussion qu'elle n'a reçue jusqu'ici surtout comme une sorte de pièce de transition où Beckett explore une gamme de moyens d'expression pour transformer sa vision romanesque en forme théâtrale. Bien que Beckett abandonne quelques aspects techniques en route, comme la situation déterminée et la distribution nombreuse,

il garde et développe davantage quelques autres aspects tels que la stase de l'action, l'incapacité et l'impuissance des personnages, l'aspect d'une relation réciproque entre deux personnages et l'élément auto-référentiel.

Malgré ses défauts et le manque de compréhension qu'ils provoquent, il faut reconnaître Victor comme première représentation théâtrale du non-héros beckettien. Cela devient évident lorsque l'on regarde Victor à la lumière de ce que Beckett écrit à propos de la figure de Murphy, le personnage principal de son premier roman. Dans son journal intime écrit pendant ses voyages en Allemagne en 1937 et 1938, Beckett compare *Murphy* à deux romans allemands centrés sur le sujet du "voyage à soi".<sup>35</sup>

Journey anyway is the wrong figure. How can one travel to that from which one cannot move away? *Das notwendige Bleiben* ["the necessary staying put"] is more like it. That is also the figure of Murphy in the chair, surrender to the thongs of self, a simple materialisation of self-bondage, acceptance of what is the fundamental unheroic. In the end it is better to perish than be freed. But the heroic, the *nosce te ipsum* [know thyself], that these Germans see as a journey, is merely a different attitude to the thongs and the chair, a setting of will and muscle and fingers against them, a slow creation of the desire and power to walk away, a life consecrated to the possibility of escape, if not necessarily the fact, to a real freedom of choice when the fire comes. Murphy has no freedom of choice, i.e. he is not free to act against his inclination. The point is that the *nosce te ipsum* is no more mobile than the *carpe te ipsum* [gather thyself] of Murphy. The difference is that in the one motionless there is the seed of motion, and in the other not. And so on. And so on.  
(Knowlson, 1996, 247)

A la différence de Murphy, Victor ne se lie pas à une chaise mais plutôt à son lit

---

<sup>35</sup> Selon Knowlson, Beckett a lu *Demian: die Geschichte einer Jugend* (*Demian: L'histoire d'un jeune homme*) de Hermann Hesse et *Die notwendige Reise* (*Le Voyage nécessaire*) de Walther Bauer. (1996, 247)

et cela d'une manière figurative. Néanmoins, il démontre cette nécessité de rester immobile afin de rechercher un état qui ressemble à celui décrit dans *Murphy*, afin d'arriver à l'état d'être "un atome dans le noir de la liberté absolue." (Beckett, 1965, 102) C'est l'essentiel de ce qu'il recherche. L'intrusion des autres dans sa chambre l'en empêche à un certain degré mais en fin de compte Victor accepte pleinement le rôle du non-héros en stase tout en reconnaissant qu'il n'est pas libre de faire autrement et qu'il ne peut pas réussir. De plus, le héros en stase beckettien démontre déjà une différence fondamentale avec le héros moderne décrit dans *Pour une sociologie du roman*, par Lucien Goldman. En comparant les théories de Lukács et Girard sur le "héros problématique", Goldman décrit l'histoire du roman comme recherche dégradée "de valeurs authentiques dans un monde dégradé" (1964, 23). Malgré le fait que Victor démontre quelques rapports avec ce héros moderne dans "la rupture insurmontable entre le héros et le monde" (*ibid.* 24), sa quête n'est pas une recherche des valeurs authentiques mais plutôt le retrait en soi et le refus total du monde dégradé. Dans le roman la prise de conscience qu'entraîne un tel retrait peut être développée à quelque profondeur à travers un narrateur omniscient. Pour le personnage théâtral, cependant, à moins que le héros ne s'exprime, quelle que soit sa prise de conscience, elle reste voilée et indéterminée.

Afin de mieux comprendre ce non-héros de Beckett on doit le situer dans le contexte de la modernité elle-même, comme anti-héros non-moderne par

rapport au théâtre de l'époque en même temps qu'il est une sorte de prototype encore plus moderne qui présage l'avènement du théâtre avant-garde. Car *Eleutheria* se situe au croisement des genres dramatiques, avant l'émergence du "nouveau théâtre" de Beckett et Ionesco, et au-delà du genre réaliste et frivole du théâtre de boulevard, à l'étape où Sartre et Camus exploitent leurs pensées philosophiques dans un "théâtre des idées". Pendant que *Eleutheria* démontre des éléments de tous ces trois genres, - dans l'aspect de l'incompréhensible qui devient si caractéristique des pièces ultérieures de Beckett, dans sa ressemblance structurelle avec la pièce bien-faite et dans sa concentration sur le développement des idées philosophiques et littéraires - elle se distingue de tous les trois par la nature même de la quête de Victor. Car à la différence des personnages dans les autres pièces de Beckett, Victor énonce une quête, même s'il ne comprend pas comment la réaliser. Contrairement à la pièce bien-faite, l'action de cette pièce reste non résolue à la fin; Victor lui-même dit clairement qu'il ne peut jamais réaliser sa quête. Et, bien que les idées philosophiques et littéraires jouent un rôle important dans *Eleutheria* elles ne permettent pas au héros de comprendre son monde.

Considérée dans le contexte artistique de la modernité, *Eleutheria* reflète l'aspect décrit par Baudelaire dans "Le Peintre de la vie moderne", de donner la "représentation du présent". (1976,684) Comme mentionné auparavant, une étude qui commence avec le développement d'un rapport entre le monde sur scène dans *Eleutheria* et le monde réel en 1947 contribue à une plus grande

compréhension du texte lui-même. A la différence de la vision baudelairienne, cependant, Beckett rejette l'élément du "beau" décrit par Yves Vadé dans l'article "L'invention de la modernité", comme un des éléments clés dans la modernité baudelairienne où "le transitoire en tant que tel... vient habiller et colorer, de manière indéfiniment changeante, les traits permanents de la beauté." (Vadé, 1994, 53) Dans *Eleutheria* toute tentative de la part du Vitrier d'incorporer le beau, le "diamant", dans la pièce échoue car le monde dégradé l'avait définitivement détruit et aucun héros sentimental ne peut le retrouver. Le modèle du héros d'autrefois qui poursuit une quête comme l'honneur, la gloire ou la justice ne marche plus; sa quête lui était accessible parce que, comme héros, il était doué de la compétence de réaliser son but, des compétences comme la puissance, le courage ou la valeur. Qu'il réussisse ou qu'il échoue dans sa quête ce héros d'autrefois pouvait *agir* et une action dramatique unifiée en résulte. Mais, lorsque le monde lui-même est devenu incompréhensible et dénué de sens, il n'y a plus de quête réalisable puisque l'homme qui s'y trouve ne comprend plus comment agir. Il ne s'agit plus de doter le personnage théâtral de la compétence mais de démontrer son incapacité de comprendre son monde. Ce manque de compétence des personnages rend impossible une action dramatique traditionnelle. Ce qui en résulte est un héros qui est non-moderne par rapport au modèle de l'époque mais encore plus moderne dans le sens du credo moderniste qui est décrit par Régis Salado à propos de l'oeuvre de Joyce.

C'est en effet non seulement la distance ironique à l'égard d'une catégorie déjà éprouvée comme usée, mais aussi le rapport instrumental et

stratégique entretenu avec le "moderne", saisi comme point de ralliement éventuellement opposable à ce qui serait, tout aussi "markedly", "non-moderne". (Salado,1994,51)

Toute la dialectique qui se passe entre Victor et le Vitrier sur le rôle du héros dans le théâtre renvoie au conflit entre le théâtre moderne comme catégorie usée qui n'est plus digne que pour "amuser les badauds" et l'apparition d'un nouveau théâtre qui dépeint l'état du monde réel. Et en appuyant sur la nécessité de casser la trempe du héros, Victor introduit l'élément du non-moderne qui deviendrait le nouveau non-héros moderne. La relation réciproque entre Victor et le Vitrier ajoute un autre élément non-moderne car cela donne au Vitrier le rôle actantiel double d'être à la fois adjuvant et antagoniste. De plus, l'aspect auto-référentiel d'*Eleutheria* nie la possibilité de représenter le monde réel sur scène d'une manière réaliste. En effet, *Eleutheria* se situe sur le seuil d'un nouveau théâtre moderne. Comme héros Victor se donne une quête mais il diffère fondamentalement du héros moderne traditionnel parce que c'est une quête qui est irréalisable. Par contre, comme non-héros beckettien, Victor n'est pas encore arrivé à l'état des personnages dans les pièces ultérieures de Beckett, à une situation statique ou circulaire où ils font des tentatives infructueuses pour justifier leur existence, où ils essaient de trouver quelque chose pour se donner l'impression qu'ils existent. En niant la possibilité d'une action conventionnelle, Beckett rejette l'élément le plus fondamental du théâtre traditionnel et ouvre la voie pour la représentation d'une vérité plus pénible à regarder et plus difficile à comprendre. Comme tremplin sur la voie du nouveau

théâtre, *Eleutheria* présage les pièces qui la suivent. Elle n'est peut-être pas le "texte essentiel dans l'avènement d'une conscience littéraire nouvelle" que Salado décrit comme "cette conscience qui prendra nom du Modernisme", (1994,89) mais elle incorpore les racines de cette nouvelle conscience surtout dans la vision de la liberté comme une impossibilité.

La liberté est le thème central dans *Eleutheria*, dès la page de titre, à la plainte d'Henri, jusqu'à la quête de Victor. Ce que Victor démontre essentiellement c'est que la liberté n'existe plus dans le monde moderne. Autant qu'il essaie de réaliser sa quête de se quitter, il ne peut jamais réussir car le monde matériel impose les chaînes qui le lient au monde matériel. Cette réalité est peut-être soulignée par le fait que le mot "liberté" disparaît du théâtre ultérieur de Beckett. En comparant les romans de Beckett à son oeuvre théâtrale éditée (en 1983, alors il ne s'agit pas d'*Eleutheria* qui n'était pas publiée à l'époque), Alfred Simon explique le destin ultime de ce mot chez Beckett.

La liberté, un mot que par pudeur Beckett évitera désormais d'écrire ou de donner à énoncer, à proférer sur l'espace théâtral, mais dont le creux, le négatif, hante l'oeuvre à venir comme la trace des atomisés sur les pans de murs écroulés de Hiroshima. Cosmopithèque au regard effaré, monade éperdue regardant par le hublot de sa propre crânienne, le sujet reste... «sans voix parmi les voix». Une voix et le silence. «Une voix de silence, la voix de mon silence». (1983,107)

Or en évitant l'expression directe de la liberté Beckett rejette la voix didactique.

Sa nature n'était pas de prêcher; il n'exhorte pas le lecteur à réclamer le droit de vivre sans oppression, ni à découvrir les profondeurs du libre arbitre cachées dans la psyché. Beckett ne dépeint jamais la vie comme l'on voulait la voir, la

"vie en rose" où l'homme jouit de sa liberté. Il nous montre plutôt le monde comme il le voit, un tableau qui reflète les événements de son époque, non seulement la cruauté du tyran envers ses victimes mais aussi le déclin dans la capacité de l'individu de comprendre son monde. Les croyances du passé ne marchent plus pour expliquer le mystère de l'existence. Là où Dieu semble être mort et que la raison a échoué tout ce qui reste est une vision de la "vie en noir", l'homme à son pire, cruel d'un côté, ignorant et impuissant de l'autre. En l'absence de liberté toute action authentique devient impossible.

Dans ce vide qui reste, Beckett dépeint des êtres humains qui jouent la comédie de la vie, une comédie qui leur permet non seulement d'éviter la réalisation qu'ils ne sont pas libres mais aussi de refuser la responsabilité de leur propre état. Isolé et impuissant le personnage beckettien se trouve souvent coincé dans une relation de domination comme celle de maître-esclave. Ignorant et impuissant il ne peut comprendre ni son monde ni soi-même. Mais, au lieu d'essayer d'améliorer sa situation, de pénétrer le voile d'ignorance qui l'entrave, ce personnage lâche pied et se préoccupe des moyens divers pour faire semblant qu'il existe et que sa vie a une signification. En jouant la comédie il fait de son mieux pour trouver quelque chose qui remplira le vide de l'avenir immédiat, pour s'assurer qu'il continue à vivre et qu'il n'est pas encore mort. Dans un article "Dire oui à la boue", Peter Brook explore l'aspect de la responsabilité du personnage en fonction de sa propre situation.

Tout au long de la pièce Beckett laisse entendre que les personnages sont responsables de la situation où ils se trouvent; mais ce n'est pas



parce qu'ils ont voulu mal agir. C'est la tragédie de l'inévitable, et non pas de l'erreur funeste. L'inévitable est un mécanisme qui enraie la libre volonté; pourtant la destinée est imminente ; nous sommes esclaves de lois que nous ne pouvons changer, mais nous ne sommes esclaves et ces lois n'existent que parce que nous le permettons. L'homme de Beckett ne fait jamais valoir son droit à la liberté, parce qu'il ne peut pas et ne veut pas en entendre parler. Son mécanisme s'est détérioré parce qu'il le lui a permis; il a gâché les possibilités qui lui étaient offertes (1976, 237)

Dans le monde de Beckett, comme dans la vie réelle, la liberté dépend de deux possibilités; que l'individu ait pleins pouvoirs d'agir d'une manière authentique et qu'il ait la volonté d'y agir. Ses pièces reflètent le triste état de l'être humain dans le monde moderne en nous montrant la personne qui a perdu non seulement la capacité mais aussi la volonté d'agir. L'être humain chez Beckett est privé de pouvoirs essentiels qui dénotent sa potentialité pour l'action authentique, le *pouvoir être* qui désigne sa capacité de savoir et de se comprendre, et le *pouvoir faire* qui lui donne sa capacité d'agir. Mais plutôt que de reconnaître la condition d'impuissance qui en résulte, l'homme beckettien se réfugie dans la drôlerie et dans l'apathie qui lui permet de se faire illusion qu'il ne veut agir non plus. Le cercle vicieux qui en résulte se reflète justement dans la phrase de Geulincx, "*Ubi nihil vales ibi nihil velis*" (Là où tu ne vaux rien, tu ne peux rien). Dans leur ensemble ces deux aspects de l'être humain, son pouvoir et sa volonté d'agir, constituent la condition fondamentale que nécessite la liberté. Sans la possibilité pour l'action authentique la liberté ne devient qu'un concept non-réalisable.

Cette vision théâtrale de Beckett est née dans la vie réelle où l'être humain se trouve impuissant non seulement devant les pouvoirs

gouvernementaux et commerciaux mais aussi en face de sa propre mortalité. Témoin des guerres et des atrocités qui les accompagnent, se rendant compte de la pauvreté et de la souffrance répandue dans un monde dit civilisé, la personne ne comprend aucunement comment il peut agir, comment il peut influencer non seulement le cours des événements mais aussi le cours de sa propre vie. Et, peu importe s'il agit ou non, car, au moment de sa naissance l'homme commence à mourir, toute sa vie se passant à l'ombre du spectre de la mort inévitable et imprévisible. Alors, pourquoi s'évertuer à faire l'impossible? La situation dépasse l'entendement humain, mine la volonté d'aborder le problème, et ébranle la foi en la liberté humaine. Comment défier la mort et revendiquer une liberté qui exige l'autonomie de la pensée et le courage de poursuivre l'action fondée sur le devoir, la responsabilité ou la morale? Pourquoi même aborder une telle tâche herculéenne lorsque la consolation se présente si aisément dans les actions habituelles de la vie quotidienne, dans l'illusion du bonheur que le monde matériel nous présente, ou dans la promesse divine d'une meilleure vie après la mort? Il s'agit du refus de la liberté par l'homme qui ne comprend ni la vraie signification ni la fragilité de ce concept.

Comme conclusion finale je le trouve signifiant que les éditeurs de *L'Herne* : Samuel Beckett, Tom Bishop et Raymond Federman, ont choisi *Fragment de théâtre [II]* comme premier texte dans leur collection de textes sur Beckett. Car je crois que cette pièce explique d'une certaine manière une des raisons pour laquelle Beckett a refusé de publier *Eleutheria*. Dans *Fragment de*

*théâtre (II)* deux critiques sont en train de rechercher parmi les papiers personnels d'un auteur la phrase définitive qui peut résumer sa vie. L'auteur lui-même, qui s'appelle C, reste "*debout devant la moitié gauche de la fenêtre, dos à la scène.*"(1976,15) Il ne parle jamais. Les critiques sautent sur un tas de faits superflus et ne se rendent jamais compte du fait qu'ils ont isolé une telle phrase écrite de la main de C lui-même, une phrase qui peut également expliquer un aspect important du caractère de Beckett lui-même. Dans la pièce les critiques peuvent à peine reconstituer la phrase. Puis, une fois que la phrase est complétée ils l'abandonnent comme insignifiante puisque C l'avait écrit dans une lettre à une admiratrice et "les lettres aux admiratrices, on sait ce que c'est. Faut pas prendre au pied de la lettre."(21) La phrase apparaît peu à peu à travers quatre pages de dialogue, et n'est jamais totalement complétée dans le texte, mais je la reconstitue comme suit:

Morbidement sensible à l'opinion d'autrui au moment même, je veux dire chaque fois et pendant tout le temps que j'en prenais connaissance, et ceci dans les deux cas, je veux dire qu'elle me fût agréable à entendre ou qu'au contraire elle me fît de la peine, et à vrai dire -... fusse... pusse... tinsse... ignorasse... j'étais malheureusement incapable de la retenir au-delà de dix minutes un quart d'heure maximum c'est-à-dire juste le temps qu'il me fallait pour l'assimiler et passé ce délai c'était comme si l'on ne m'avait rien dit. (18-21)

La phrase elle-même est presque incompréhensible, elle n'est pas mise en contexte dans la pièce; et sans le contexte total, on ne peut guère commencer à l'interpréter. L'aspect signifiant, cependant, est la répétition maintes et maintes fois des premiers mots de cette phrase. "Morbidement sensible à l'opinion d'autrui" est répété deux fois, puis "Morbidement sensible..." trois fois. Au total,

cette première partie de la phrase apparaît huit fois, soulignant l'importance de cet aspect du caractère de C, et du caractère de Beckett lui-même comme auteur. Car, lorsque l'auteur ne réussit pas à communiquer sa vision, lorsque son public rejette son oeuvre comme étant sans valeur authentique, comme les critiques l'ont fait avec *Eleutheria*, il ne peut que croire lui-même qu'il a échoué. John Fletcher reconnaît cette sensibilité dans le caractère de Beckett lorsqu'il écrit,

Beckett is therefore a shy man, very sensitive to ridicule of what he calls "my stuff" - he is conscious of having written fairly naked cries of pain and he fears for their repetition by the Sunday critics.(1967,146)

*Eleutheria* n'a jamais été mise à l'épreuve ultime de la mise en scène.

Certains critiques pensent qu'une telle représentation aurait mis fin à sa carrière comme dramaturge même avant qu'elle eût commencé. A la différence des critiques je veux suggérer qu'en 1947, à l'époque où Beckett a écrit *Eleutheria*, le public aurait été beaucoup plus sensible aux liens avec la guerre et avec l'Holocauste. Et si un metteur en scène avait accepté cette pièce, Beckett lui-même aurait sans doute essayé d'éclairer la situation de Victor, car il a activement participé à la mise en scène de ses pièces. Maintenant, cinquante ans plus tard, c'est un cas hypothétique puisqu'il est peu probable qu'*Eleutheria* soit mise en scène un jour. La voix de Victor, une voix entourée de silence et de désespoir, ne sera jamais entendue. C'est dommage. Car, de nos jours, nous voyons une situation au monde où des personnes moralement dérangées nient le fait que l'Holocauste a jamais eu lieu. C'est une situation qu'Elie Wiesel décrit

comme une troisième mort pour les victimes de l'Holocauste.

First the enemy killed the Jews, and then he made them disappear in smoke, in ashes, so every Jew was killed twice. In every extermination center special squads of prisoners had to unearth multitudes of corpses and then burn them.

Now he tries to kill them a third time by depriving them of their past. Nothing could be more heinous, more vicious than that. Nothing is as ugly, as inhuman as the wish to deprive the victims of their death. Hence our profound conviction: Anyone who does not actively, constantly engage in remembering and in making others remember is an accomplice of the enemy. Conversely, whoever opposes the enemy must take the side of the victims and communicate their tales, tales of solitude and despair, tales of silence and defiance. (1977,104)

Je crois que Beckett a essayé de communiquer son propre désespoir et son propre défi face à cette situation. Ce n'est pas faute d'avoir essayé qu'il a échoué, c'est le public qui l'avait mal compris. Beckett a donné à Victor une tâche trop difficile: regarder par la fenêtre qui donne sur le monde de l'au-delà, essayer de se libérer de la cruauté et du désespoir du monde réel, exprimer l'inexprimable et l'incompréhensible, faire l'impossible.

## **Bibliographie des oeuvres consultées**

### **Sources primaires**

- Beckett, Samuel. (1972). *Comédie et actes divers*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . (1984). *Disjecta*. (éd. Ruby Cohn). New York: Grove Press.
- . (1995). *Eleutheria*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1995.
- . (1995). *Eleuthéria* (trad. Michael Brodsky). New York: Foxrock, Inc.
- . (1996). *Eleutheria* (trad. Barbara Wright). London: Faber & Faber.
- . (1952). *En attendant Godot*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . (1957). *Fin de partie*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . (1976). *Fragment de théâtre [II]*. Dans Tom Bishop et Raymond Federman (éds.). *Samuel Beckett*. Paris: Editions de l'Herne. 15-23.
- . (1960). *La Dernière bande*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . (1965). *Murphy*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . (1958). *Nouvelles et textes pour rien*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . (1974). *Oh les beaux jours, suivi de Pas moi*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . (1978). *Pas, suivi de quatres esquisses*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . (1978). *Poèmes, suivi de mirlitonades*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . (c.1931,1957). *Proust*. New York: Grove Press, Inc.
- . (1957). *Tous ceux qui tombent*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- . (1953). *Watt*. New York: Grove Weidenfeld.
- Beckett, Samuel et Georges Duthuit. (1949). "Three Dialogues with Georges Duthuit". Dans Tom Bishop et Rayond Federman (éds.). *Samuel Beckett*. Paris: Editions de l'Herne. (1976). 72-77.

## **Sources secondaires**

- Abrahamson, Irving. (1985). *Against Silence: The Voice and Vision of Elie Wiesel*. New York: Holocaust Library.
- Bair, Deirdre. (1990). *Samuel Beckett: A Biography*. London: Vintage Books.
- Baldwin, Hélène. (1981). *Samuel Beckett's Real Silence*. London: The Pennsylvania State University Press.
- Baudelaire, Charles. (1973). *Petits Poèmes en prose (Le Spleen de Paris)*. Paris: Gallimard.
- . (1976). *Oeuvres complètes II*. Paris: Gallimard.
- Beaufret, Jean. (1971). *Introduction aux philosophies de l'existence*. Paris: Denoël/Gonthier.
- Becker, Jean-Jacques. (1988). *Histoire Politique de la France depuis 1945*. Paris: Armand Colin.
- Bernold, André. (1992). *L'Amitié de Beckett 1979-1989*. Paris: Hermann.
- Bersani, Leo. (1981). *Baudelaire et Freud*. (trad. Dominique Jean). Paris: Éditions du Seuil.
- Bishop, Tom et Raymond Federman. (1976). *Samuel Beckett*. Paris: Editions de l'Herne.
- Bloom, Harold (éd.). (1985). *Modern Critical Views: Samuel Beckett*. New York: Chelsea House Publishers.
- Bradby, David. (1991). *Modern French Drama, 1940-1990*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brater, Enoch. (1987). *Beyond Minimalism: Beckett's Later Style in the Theater*. New York: Oxford University Press.
- Bryden, Mary. (1993). *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*. Lanham, MD: Barnes & Noble Books.
- Calder, John (éd.). (1986). *As No Other Dare Fail*. London: John Calder.
- Camus, Albert. (1957). *L'Etranger*. Paris: Gallimard.

- Chabert, Pierre,(éd.). (1990). *Revue d'Esthétique, hors série*. Paris: Editions Jean-Michel Place.
- Cohn, Ruby. (1973). *Back to Beckett*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- . (1980). *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- de Lattre, Alain. (1967). *L'Occasionnalisme d'Arnold Geulincx*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Dante Alighieri. (1993). *The Divine Comedy*, (trad. C.H. Sissons). Oxford: Oxford University Press.
- Dobrez, L.A.C. (1986). *The Existential and its Exits: Literary and Philosophical Perspectives on the Works of Beckett, Ionesco, Genet & Pinter*. London: The Athlone Press. New York: St. Martin's Press.
- Dunkling, Leslie et William Gosling. (1983). *The Facts on File Dictionary of First Names*. London: J. M. Dent & Sons Ltd.
- Durozoi, Gérard. (1972). *Beckett*. Paris: Bordas.
- Eliopoulos, James. (1975). *Samuel Beckett's Dramatic Language*. The Hague: Mouton.
- Esslin, Martin. (1965). *Samuel Beckett: A Collection of Critical Essays*. Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, Inc.
- Federman, Raymond. (1965). *Journey to Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*. Berkeley: University of California Press.
- Fergusson, Francis. (1968). *Dante's Drama of the Mind: A Modern Reading of The Purgatorio*. Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
- Fletcher, John. (1971). *Samuel Beckett's Art*. London: Chatto & Windus.
- Fletcher, John et John Spurling. (1985). *Beckett the Playwright*. London: Methuen
- Foster, Paul. (1989.) *Beckett and Zen: A Study of Dilemma in the Novels of Samuel Beckett*. London: Wisdom Publications.



- Gadamer, Hans-Georg. (1976). *Philosophical Hermeneutics*. (trad. et éd. David E. Linge). Berkeley: University of California Press.
- Goldman, Lucien. (1964). *Pour une sociologie du roman*. Paris: Éditions Gallimard.
- Gontarski, S. E. (éd.). (1993). *The Beckett Studies Reader*. Gainesville: University Press of Florida.
- Gordon, Lois. (1996). *The World of Samuel Beckett 1906-1946*. New Haven, Conn.: Yale University Press.
- Gutmann, René A. (1977). *Dante et son temps*. Paris: Librairie A.-G. Nizet.
- Hamilton, Kenneth et Alice Hamilton. (1976). *Condemned to Life: The World of Samuel Beckett*. Grand Rapids, Michigan: William B. Eerdmans Publishing Company.
- Hanks, Patricia et Flavia Hodges. (1990). *A Dictionary of First Names*. Oxford: Oxford University Press.
- Hare, Peter H. et al. (1968). *Studies on Existential Themes*. Buffalo: State University of New York at Buffalo.
- Hassan, Ibad. (1967). *The Literature of Silence : Henry Miller and Samuel Beckett*. New York: Alfred A. Knopf.
- Henning, Sylvie Debevec. (1988). *Beckett's Critical Complicity: Carnival, Contestation and Tradition*. Lexington, Kentucky: The University Press of Kentucky.
- Hollinger, Robert (éd.). (1985). *Hermeneutics and Praxis*. Notre Dame: University of Notre Dame Press.
- Howman, Sidney. (1984). *Beckett's Theaters: Interpretations for Performance*. London: Associated University Press.
- (1989). *The Audience as Actor and Character: The Modern Theater of Beckett, Brecht, Genet, Ionesco, Pinter, Stoppard, and Williams*. London: Associated University Press.
- Huisman, Denis (éd.). (1984). *Dictionnaire des philosophes*. Paris: Presses Universitaires de France.

- Hulten, Pontus (éd.). (1993). *Marcel Duchamp: Work and Life*. Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Jacquart, Emmanuel. (1974). *Le Théâtre de dérision: Beckett, Ionesco, Adamov*. Paris: Gallimard.
- Jameson, Fredric. (1990). *Signatures of the Visible*. New York: Routledge.
- Juliet, Charles. (1995). *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*. Lieden, Netherlands: Academic Press Lieden.
- Kaelin, Eugene F. (1981). *The Unhappy Consciousness: The Poetic Plight of Samuel Beckett*. Boston: D. Reidel Publishing Company.
- Kamyabi Mask, Ahmad. (1990). *Dernière rencontre avec Samuel Beckett*. Paris: Editions Caractères et Ahmad Kamyabi Mask.
- Kennedy, Andrew K. (1989). *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Kenner, Hugh. (1962). *Samuel Beckett, A Critical Study*. London: John Calder Limited.
- Knowlson, James. (1996). *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster.
- Knowlson, James et John Pilling. (1980). *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, Inc.
- Lake, Carlton. (1984). *No Symbols Where None Intended*. Austin, Texas: Humanities Research Center, The University of Texas at Austin.
- Loustaunau-Lacau, Georges. (1965). *"Chiens maudits": Souvenirs d'un réscapé des bagnes hitlériens*. Paris: Édition du Réseau Alliance Durassie et Cie.
- (1948). *Mémoires d'un Français rebelle 1914-48*. Paris: Robert Lafont.
- Levy, Shimon. (1990). *Samuel Beckett's Self-referential Drama: The Three "I's"*. New York: St. Martin's Press.
- McMillan, Dougald et Martha Fehsenfeld. (1988). *Beckett in the Theatre: The*

- Author as Practical Playwright and Director*. Vol. I. London: John Calder.
- Megged, Matti. (1985). *Dialogue in the Void: Beckett and Giacometti*. New York: Lumen Books.
- Michaud, Guy et Alain Kimmel. (1990). *Le Nouveau Guide France*. Vanves: Hachette F.L.E.
- Murphy, P.J. et al. (1994). *Critique of Beckett Criticism: A Guide to Research in English, French and German*. Columbia, S.C.: Camden House.
- Norrish, Peter. (1988). *New Tragedy and Comedy in France 1945-70*. Totowa, New Jersey: Barnes and Noble Books.
- Pascal, Blaise. (1954). *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard.
- Quexmada, B. et al (éds.). (1994). *Trésor de la langue française: Dictionnaire de la langue du XIXe et du XXe siècle, (1789-1960)*. Paris: Gallimard.
- Rabaté, Jean-Michel. (1984). *Beckett avant Beckett*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure.
- Rabinovitz, Rubin. (1992). *Innovation in Samuel Beckett's Fiction*. Urbana et Chicago: University of Illinois Press.
- Reid, Alec. (1968). *All I Can Manage, More than I Could: An Approach to the Plays of Samuel Beckett*. Chester Springs, Pennsylvania: Dufour Editions.
- Rey, Alain (éd.). (1995). *Le Petit Robert Dictionnaire universel des noms propres*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Rey, Alain et J. Rey-Debove (éds.). (1988). *Le Petit Robert Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Dictionnaires Le Robert.
- Rincé, Yves. (1983). *Baudelaire: les Fleurs du Mal et autres écrits*. Paris: Nathan.
- Robbe-Grillet, Alain. (1963). *Pour un nouveau roman*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- Rosen, Steven J. (1976). *Samuel Beckett and the Pessimistic Tradition*. New

Brunswick, New Jersey: Rutgers University Press.

Rousseau, Jacques. [1945]. *Mon Journal: De Rethondes à Anfa (juin 1940-mai 1943)*. Alger: Editions Van Cau Publicité.

Sartre, Jean-Paul. (1947). *Huis clos, suivi de Les Mouches*. Paris: Gallimard.

----- . (1938). *La Nausée*. Paris: Gallimard.

----- . (1939). *Le Mur*. Paris: Gallimard.

----- . (1943). *L'Être et le néant*. Paris: Gallimard.

----- . (1949). *Situations, III*. Paris: Gallimard.

Schmidt, Joël. (1993). *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*. Paris: Éditions Larousse.

Scott, Nathan A. (1965). *Samuel Beckett*. London: Bowes and Bowes.

Scott, Nathan A., Jr. (1969) *The Unquiet Vision: Mirrors of Man in Existentialism*. New York: Excalibur Books.

Simon, Alfred. (1983). *Beckett*. Paris: Pierre Belfond.

Tymieniecka, Anna-Teresa, (éd.). (1982). *The Philosophical Reflection of Man in Literature*. Boston: D. Reidel Publishing Company.

Vadé, Yves. (éd.). (1994). *Modernités 5: Ce que modernité veut dire (I)*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

----- . (éd.).(1994). *Modernités 6: Ce que modernité veut dire (II)*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux.

Vander Haegen, Victor. (1886). *Geulincx: Étude sur sa vie, sa philosophie et ses oeuvres*. Gand: Librairie de A.D. Hoste.

Webb, Eugene. (1972). *The Plays of Samuel Beckett*. London: Peter Owen.

White, Kenneth Steele. (1983). *Einstein and Modern French Drama*. Washington D.C.: University Press of America.

Wiesel, Elie. (1958). *La Nuit*. Paris: Les Éditions de Minuit.

----- (1982). *Paroles d'étranger*. Paris: Éditions du Seuil.

Wood, David (éd.). (1990). *Philosopher's Poets*. London: Routledge.

## Articles

- Bernstein, Jay. (1990). "Philosophy's Refuge: Adorno in Beckett". Dans David Wood (éd.). *Philosopher's Poets*. London: Routledge. 177-191.
- Bonnefoy, Yves. (1970). "L'acte et le lieu de la poésie". Dans Dominique Rincé. (1983). *Baudelaire: les Fleurs du Mal et autres écrits*. Paris: Nathan. 196-197.
- Brandon, Robert. (1985). "Freedom and Constraint by Norms". Dans Robert Hollinger (éd.). *Hermeneutics and Praxis*. Notre Dame: University of Notre Dame Press. 173-191.
- Brook, Peter. (1976) "Dire oui à la boue". Dans Tom Bishop et Raymond Federman (éds.) *Samuel Beckett*. Paris: Edition de l'Herne. 232-235.
- Brun, Bernard. (1984). "Sur le *Proust* de Beckett". Dans Jean-Michel Rabaté (éd.). *Beckett avant Beckett*. Paris: Presses de l'École Normale Supérieure. 79-91.
- Burton, Richard D. E. (1992). "Destruction as Creation: «Le Mauvais Vitrier» and the Poetics and Politics of Violence". *Romanic Review*. (May) 83:3. 297-322.
- Charnet, Yves. (1992). "Hystéries de l'homme nerveux à propos du «Mauvais vitrier». *Europe*. (août-septembre, 1992), 106-110.
- de Lattre, Alain. (1984). "Arnold Geulincx, 1624-1669". *Dictionnaire des Philosophes*. Denis Huisman (éd.). Paris: Presses Universitaires de France. 1028-1032.
- Feinberg-Jütte, Anat. (1992). "«The Task is not to Reproduce the External Form, but to Find the Subtext»: George Tabori's Productions of Samuel Beckett's Texts". *Journal of Beckett Studies*. 1:1&2. 95-115.
- Heck, Francis S. (1986). "«Le Mauvais vitrier» : A Literary Transfiguration". *Nineteenth Century French Studies*. 14 (Spring-Summer, 1986). 260-268.
- Henning, Sylvie Debevec. (1985). "The Guffaw of the Abderite: *Murphy* and the Democritean Universe". *Journal of Beckett Studies*. 10. 5-20.
- Hollier, Denis. (1975). "Matérialisme". *La Grande Encyclopédie*. Paris:

Librairie Larousse. XIII. 7735-7736.

Jacquart, Emmanuel. (1982). "Les mots sous les maux". *Travaux de linguistique et de littérature*. XX,2. 167-177.

Kennedy, Sighle. (1990). "Beckett's «Scoolboy Copy» of Dante: A Handbook for Liberty." *Dalhousie French Studies*. 19. 11-19.

McMillan Dougald. (1990). "Eleutheria: Le Discours inédit de Samuel Beckett". Dans Pierre Chabert, (éd). *Revue d'Esthétique, hors série*. Paris: Editions Jean-Michel Place. 101-109.

Meriwether, James. (1994). "Chaos and Beckett's «Core of Murmurs» : Toward a Contemporary Theoretical Structure". *SubStance*. XXIII, 1. 97-107.

Morgan, David R. (1979). "And Now the Void: Twentieth Century Man's Place in Modern tragedy". *Contemporary Review*. 234:1361. 315-320.

Pascal, Blaise. (1954). "Pensées". dans *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard. 1081-1345.

----- (1954). "De l'art de persuader". dans *Oeuvres Complètes*. Paris: Gallimard. 592-602.

Piacentini, Gérard. (1990). "Le référent philosophique comme caractère du personnage dans le théâtre de Samuel Beckett". *Revue d'histoire du théâtre*. IV:168. 323-370.

Read, David. (1982). "Artistic theory in the work of Samuel Beckett". *Journal Of Beckett Studies*. 8 (Autumn 1982) 7-22.

Salado, Régis. (1994) "Ulysses de Joyce et la constitution du credo moderniste". Dans Yves Vadé, *Modernités 6: Ce que modernité veut dire (II)*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux. 49-90.

Sartre, Jean-Paul. (1949). "La République du silence". Dans *Situations III*. Paris: Gallimard. 11-14

----- (1949). "Qu'est-ce qu'un collaborateur?". Dans *Situations III*. Paris: Gallimard. 43-61.

Schlossman, Beryl. (1993). "Baudelaire: Liberté, Libertinage, and Modernity". *SubStance*. 70. 67-79.

- Silber, Martine. (1995). "La controverse d'«*Eleutheria*»". *Le Monde des livres. Le Monde*. (Le 20 janvier 1995). III.
- Silverman, Hugh J. (1982). "Beckett, Philosophy, and the Self". Dans Anna-Teresa Tymieniecka (éd.). *The Philosophical Reflection of Man in Literature*. Boston: D. Reidel Publishing Company. pp. 153-160.
- Vadé, Yves. (1994). "L'Invention de la modernité". Dans Yves Vadé, *Modernité 5: Ce que modernité veut dire (I)*. Bordeaux: Presses Universitaires de Bordeaux. 51-71.
- Wiesel, Elie. (1974). "Art and Culture After the Holocaust". Dans Irving Abrahamson. *Against Silence: The Voice and Vision of Elie Wiesel*. Vol.2. New York: Holocaust Library. 88-94.
- (1969). "Encounter with Samuel Beckett". Dans Irving Abrahamson. *Against Silence: The Voice and Vision of Elie Wiesel*. Vol. 2. New York: Holocaust Library. 52-54.
- (1973a). "On Revolutions in Culture and the Arts". Dans Irving Abrahamson. *Against Silence: The Voice and Vision of Elie Wiesel*. Vol.2. New York: Holocaust Library. 68-73.
- (1973b). "The Holocaust and the Anguish of the Writer". Dans Irving Abrahamson. *Against Silence: The Voice and Vision of Elie Wiesel*. Vol. 2. New York: Holocaust Library. 66-67
- (1977). "The Holocaust as Literary Inspiration". Dans Irving Abrahamson. *Against Silence: The Voice and Vision of Elie Wiesel*. Vol.2. New York: Holocaust Library. 100-105.
- (1976). "I Wrote This Play Out of Despair". Dans Irving Abrahamson. *Against Silence: The Voice and Vision of Elie Wiesel*. Vol.2. New York: Holocaust Library. 96-97.
- Wood, Rupert. (1993) "*Murphy*, Beckett; Geulincx, God". *Journal Of Beckett Studies*. 2,2, (Spring, 1993). 27-51.



## **Addendum**

### **Bibliographie annotée de la critique sur *Eleutheria***

**Bair, Deirdre. (1990). *Samuel Beckett: A Biography*. London: Vintage Books. 273, 381, 383-386, 389, 404,407, 426-427,579.**

Selon Bair, Beckett a toujours parlé d'*En attendant Godot* comme "ma deuxième pièce" et d'*Eleutheria* comme "la première." (273) Elle cite une lettre que Beckett a écrite à George Reavey en mai 1947, où il décrit son travail depuis la fin de la guerre, et dit, "shortly before leaving Paris, I finished a play in three acts called *Éleuthéria* or *L'Éleuthéromane*, I'm not quite sure."(381)

Bair décrit l'action de la pièce comme l'effort de Victor de se libérer des contraintes de sa famille bourgeoise. Elle fait l'analyse aussi de la scène juxtaposée, remarque le problème de l'action marginale, et établit des liens avec d'autres pièces de Beckett.

Ayant examiné le manuscrit de cette pièce (deux cahiers), Bair considère les griffonnages, qui se trouvent à la fin des deux premiers actes et partout dans le troisième acte, comme signe que Beckett avait de la difficulté à arriver à une résolution satisfaisante. (384-385)

Selon Bair "In a play in which everything else is carefully stated, fully delineated, and logically explained, the failure of the central character to stand for something - anything - is a major failure."(385) Elle envisage que l'intérêt d'*Eleutheria* réside dans sa position dans le canon de Beckett, comme étape de développement dans son écriture.

Bair décrit aussi les efforts initiaux que Beckett a entrepris pour faire monter *Eleutheria* sur scène par Roger Blin, et son refus plus tard de la faire publier. (426-427)

**Brater, Enoch. (1987). *Beyond Minimalism: Beckett's Later Style in the Theater*. New York: Oxford University Press. 78, 118, 143.**

En discutant *Film* et le problème d'y établir deux points de vue uniques, Brater mentionne la scène juxtaposée d'*Eleutheria*. (78)

Il remarque la présence des lits dans "*Eleutheria, Malone Dies, Film, Eh Joe, Ghost Trio and Company*". (118)

Brater note aussi la présence des bourreaux dans l'oeuvre de Beckett. "From the Chinese torturer in *Eleutheria* to the blinding spotlight in *Play*, tormentors and interrogators seem to lurk at almost every corner of Beckett's proscenium, both on and off the stage." (143)

**Bryden, Mary. (1993). *Women in Samuel Beckett's Prose and Drama: Her Own Other*. Lanham, M.D.: Barnes & Noble Books. 72-76.**

En comparant *Eleutheria* avec *Human Wishes*, Bryden décrit *Eleutheria* comme "a more baroque example of discarded misogyny." (72) Elle décrit l'effort de Victor "to defend his liberty to remain isolated and bed-bound, just as the narrator in *Premier amour* will later turn his sofa to the wall and his back to humanity." (72) Elle considère que les femmes dans cette pièce, Olga, Violette, Jeanne et Marguérite sont les vraies opposantes de Victor, de sorte qu'elles

essaient de le priver de l'accès à l'état de la stase. Elle met à la lumière aussi les aspects de la "vilification of mothers", "the objectification of women in the sexual relation", et "the familiar corresponding disparagement of women's intellectual abilities."(73)

Bryden décrit le salon des Krap comme "the site of deep-rooted hatreds involving women", et discute l'intérêt lascif d'Henri aux femmes comme objets sexuels. Elle remarque aussi la proposition du Dr Piouk d'exterminer les femmes qui sont coupables d'enfantement. Selon l'analyse de Bryden, Victor n'a aucun but hors de rester dans une position couchée.

Elle décrit le Vitrier d'une manière intéressante, comme "representative of a craft which erects barriers between natural phenomena and the perception of them. It is as though all the transactions and parleyings of *Eleutheria* take place behind glass, insulating their instigators, and their audience."(74)

Ayant mis un personnage léthargique au centre de l'action, Bryden considère que Beckett épuise la pièce du moment dramatique de sorte que les femmes "are seen as little troubled by any metaphysical angst, and never articulate directly into the void, in contrast with Maddy, Nell, Winnie, and numerous other female exemplars... The rampant misogyny to be found in *Eleuthéria* is too clumsily explicit to acquire the gloss of irony and yet not sufficiently good-natured and exuberant to aspire to farce or vaudeville."(75)

**Cohn, Ruby. (1973). "Plays Many Plays: False Starts". Dans *Back to Beckett*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. 122-127.**

Après quelques paragraphes préliminaires sur *Le Kid*, et sur *Human Wishes*, une pièce incomplète au sujet de la relation entre Dr Samuel Johnson et Mrs. Thrall, Cohn écrit sept paragraphes sur *Eleutheria*.

Elle offre quelques documentations sur l'histoire de cette pièce et sur le refus de Beckett de la faire publier. Selon sa critique "*Eleutheria* rests on no literary basis; it is complete and it is clumsy." (124) En outre, elle suggère que si Roger Blin avait choisi de mettre en scène *Eleutheria* au lieu de *Godot*, le succès public de Beckett n'aurait pas pu avoir lieu, car le public de l'époque l'aurait considéré comme une autre variante sur le thème de "sensitive young man rebels against bourgeois background." (124) Dans son résumé elle trace les grandes lignes de la pièce, et elle décrit la satire comme étant si large qu'elle est proche de la farce.

Elle compare le dialogue entre Victor et le Vitrier avec celui entre Mercier et Camier et celui entre Didi et Gogo. En dépit des fautes d'être "obvious in the crucial opening act, tedious in arousing interest in the second act, and too slow in concluding the third act," (124-125) elle reconnaît des motifs beckettien dans "the search for self, a man on a bed in a room, obscene and punning names, [and] reflexive comment on the play as a play." (125) Mais elle croit que "the clumsiness and irrelevance are atypical of Beckett." (125)

**Cohn, Ruby. (1980). "The Play That Wasn't Staged: *Eleuthéria*". Dans *Just Play: Beckett's Theater*. Princeton, N.J.: Princeton University Press. 163-172.**

Cohn décrit le sujet d'*Eleuthéria* comme étant celui d'un "sensitive young man misunderstood in the bourgeois world." Elle considère que Victor est idéaliste, "in the romantic lineage that spilled over into the well-made play." (163) Son résumé et son analyse de la pièce sont concentrés sur une description de la scène et sur les caractéristiques de la pièce bien-faite par rapport à celles du "vaudeville". Sa critique de Victor est qu'il "fits badly into the play" (170), et qu'il se prend trop au sérieux. (171)

Elle remarque aussi le fait que le nom d'Henri Krap est écrit dans le manuscrit comme Mr. Krap, "(though all other titles are in French)".<sup>36</sup>

"The basic structure of *Eleuthéria* is that of the well-made play, but irrelevant characters derive from vaudeville. It is a piquant touch that the most sustained irrelevant character, the Glazier, insists on plot relevance and psychological credibility... In the midst of its faults *Eleuthéria* peeps at human lessness." (172)

---

<sup>36</sup> Dans son article "Le référent philosophique comme caractère du personnage dans le théâtre de Samuel Beckett" (1990), Gérard Piantentini remarque que Beckett "utilise une philosophie pour élaborer le caractère de chacun [de ses personnages]." Lorsque j'ai lu le livre de Vander Haegen (1886) sur Arnold Geulincx, j'ai noté que dans ce livre (qui est écrit en français), le nom de chaque critique ou philosophe était donné avec le titre de "Mr.". Il est possible que cela soit l'usage belge à l'époque, et que Beckett lui-même avait emprunté cette pratique pour souligner le lien entre Henri et Geulincx.

**Durozoi, Gérard. (1972). *Beckett*. Paris: Bordas. 27.**

Selon la critique brève de Durozoi, "le premier essai de Beckett pour la scène semble démesuré par rapport à ce qui suivra... Sans doute est-ce l'ampleur même de cette première pièce, ainsi qu'un aspect trop "autobiographique", qui explique son échec et sa non-publication."(27)

"Pour contrebalancer [le] retrait du personnage central, il fallait développer à outrance dialogues futiles, et agitation stérile, multiplier les personnages. D'où le recours à une dramaturgie encore traditionnelle, mais aussi une trop grande particularisation des lieux et des personnages, qui rapproche la pièce du théâtre psychologique ordinaire, et qui sera abandonnée dès *Godot*."

**Federman, Raymond. (1965). *Journey into Chaos: Samuel Beckett's Early Fiction*. Berkeley: University of California Press. 135-137.**

Federman spéculé sur le refus de Beckett (à l'époque de 1965) de faire publier plusieurs oeuvres écrites entre 1945 et 1947, *Mercier et Camier*, *Premier amour*, et *Eleutheria* en disant, "Possibly he finds them inferior to the rest of his work and considers them lesser products of his apprenticeship in an adopted language." (136) Il suggère que l'idée chez Beckett d'exploiter des situations dramatiques qui ne mènent nulle part et ne résolvent rien peut dériver d'*Eleutheria*. Selon Federman, puisque Victor ne peut pas formuler les raisons pour lesquelles il se révolte contre la société, il manque de donner à la pièce une direction logique.

Federman considère l'aspect de la participation du Spectateur avec les

personnages dans *Eleutheria* comme un élément essentiel dans le théâtre ultérieur de Beckett. En outre, il écrit qu'il y a plusieurs éléments de "l'anti-théâtre" dans *Eleutheria* que Beckett incorporera dans ses autres pièces.

**Fletcher, John et John Spurling. (1972). "The One That Got Away". Dans *Beckett The Playwright*. London: Methuen. 47-54.**

Pour Fletcher et Spurling la valeur d'*Eleutheria* comme évidence archéologique est augmentée par le fait qu'elle est peu connue, et par son échec relatif d'arriver à l'autonomie artistique.(47) Ils considèrent que le contenu et les personnages sont liés aux oeuvres en prose, *More Pricks Than Kicks* et *Murphy*.

Ils discutent les problèmes dérivant de la scène juxtaposée en comparant *Eleutheria* avec *Godot*, *Fin de partie* et *La Dernière bande*. Selon leur résumé, l'action de la pièce est centrée sur les efforts des Krap de persuader Victor de rentrer chez eux et sur les efforts du Spectateur et du Vitrier de le forcer à s'expliquer. Ils considèrent le dialogue entre le Vitrier et Michel un modèle pour celui entre Vladimir et les messagers de *Godot*.

Ils discutent le problème que Beckett affronte lorsqu'il aborde le genre dramatique pour la première fois où il doit se passer de la narration en prose de sorte que Victor apparaît comme "the most pallid protagonist ever to occupy a stage, he evidently seems so even to his creator... Beckett never again makes the elementary mistake of using a protagonist whose one desire is to escape from himself without giving him a self to escape to."(51)

Ils nomment Henri "le trouble-fête", et le considèrent le vrai prototype des

héros beckettien ultérieurs. Ils donnent un résumé du monde du salon dans *Eleutheria*, et ils décrivent l'importance de ce monde comme ancien monde des personnages divers dans le théâtre de Beckett de sorte que ses pièces sont "domestic, interior plays, belonging to the main tradition of European domestic comedy, and it is from this tradition that they fetch the rhythms of their dialogue."(53)

"Victor's sense of freedom from others and from himself, however inadequate its expression, is precisely what Beckett the playwright withholds from every other character in the canon, and the dramatic tension which Victor so easily snaps by being allowed to turn his back on the whole affair from the beginning is never slackened again."(54)

**Kennedy, Andrew. (1989). *Samuel Beckett*. Cambridge: Cambridge University Press. 20.**

Dans un chapitre sur "Contexts for the Plays", Kennedy écrit quelques phrases sur *Eleutheria*. Il cite la critique de Cohn, "the basic structure of the well-made play, but irrelevant characters derive from vaudeville," et écrit, "It is surprising to find such a relatively conventional and diffuse play written only two years before *Godot*... we need be aware of them [*Eleutheria* and *Human Wishes*] only as trial runs before the leap into radically new visions and forms."(20)



**Kenner, Hugh. (1962). *Samuel Beckett: A Critical Study*, London: John Calder. 139-146.**

Kenner décrit *Eleutheria* comme "a radically misconceived dramatic enterprise." (139-140) Il lie le thème du "young man's act of secession from his intensely bourgeois family", à la nouvelle "L'Expulsé", et à *From an abandoned work*. Selon sa critique, *Eleutheria* ressemble à la pièce bien-faite. Puisque le personnage principal se retire de la communication, Beckett doit résoudre le problème du dialogue. Selon Kenner, "To this end he employs, with little conviction, the convention of formal dramatic structure, which is that when someone speaks, someone else answers, more or less to the point. And this structure closes around Victor like a stone, incapable of assimilating him." (141)

Il note que Beckett utilise quelques éléments d'une structure formelle entourant une situation irréductible dans ses autres oeuvres mais que le mystère ailleurs se trouve dans le domaine de l'existence ou dans le domaine de la volonté. Le problème qu'il considère se présenter chez Victor est que sa présence confond ces deux perspectives; "his sulkiness verges on being funny at the same time as his intransigence [grows] unnerving." (142-143)

"Since its point is that the protagonist has sundered all relation, so far as he can, with other persons and things, there is simply no way to exhibit him on stage. The only thing to exhibit is other people's curiosity about him, which grows tedious." (146)

**Knowlson, James. (1996). *Damned to Fame: The Life of Samuel Beckett*. New York: Simon & Schuster. 328-331, 340, 343, 614, 617.**

Knowlson aborde sa critique d'*Eleutheria* dans son chapitre sur les années 1946-1953 mais séparément de son récit de la vie personnelle de Beckett pendant cette époque. Il se concentre sur les raisons pour lesquelles Beckett a refusé de la faire publier: les aspects trop autobiographiques, la nature personnelle des questions sur la valeur de la vie, et l'imperfection au fond de la pièce elle-même. Selon Knowlson, "He also recognized that his later writing had surpassed it and made it appear uncharacteristically clumsy and overexplicit. In addition he acknowledged that, since he had written it, the theater itself had moved on with the plays of Eugène Ionesco, Jean Genet, and Arthur Adamov. He repeated all of these reasons to me only three years before he died, when we were discussing whether the play ought or ought not to be published. He still came out firmly against its publication." (328-329)

Pour Knowlson, le vrai intérêt d'*Eleutheria* se manifeste dans le fait qu'elle révèle les attitudes de Beckett envers le théâtre et qu'elle indique la direction que Beckett allait suivre.

Il décrit le premier acte comme une parodie des traditions de la comédie de boulevard et du mélodrame et le deuxième acte comme étant proche de la "knockabout farce", (329) et il met à la lumière des influences divers lorsqu'il ajoute, "[a]s well as parodying dramatic genres, he also echoes Strindberg, Sophocles, Molière, Ibsen, W. B. Yeats, Hauptmann, and Shakespeare." (330)

Knowlson aborde le problème des innovations dramatiques dans

*Eleutheria* en se concentrant sur Victor lui-même, comme "a main character who renounces the world of will and deliberately cultivates a Schopenhauerian willlessness. Victor is a faceless character who can impose his presence only through non-existent characteristics... Even though the wish for some sort of clarification, definition, even explanation of Victor's motives is mocked within the drama itself, it becomes, nonetheless, a very real factor in the failure of the play to hold dramatic interest. Since Victor is a dead weight dramatically, much has to depend on the other characters, on the visual by-play, and on the quality of the writing. From all three points of view the play too often seems to fail, although the failure is neither uniform nor in itself without interest." (330)

Knowlson renvoie le lecteur à Knowlson et Pilling pour une critique plus complète.

Il explore aussi l'aspect de "shapelessness, softness and vagueness" qui se manifeste chez le Spectateur, chez Victor, et dans la pièce elle-même.

Knowlson décrit aussi les efforts que Tony Clerx, le représentant de Beckett, a faits entre 1947 et 1951 pour trouver un metteur en scène pour cette pièce. Selon Knowlson, si Jean Vilar avait accepté *Eleutheria* en 1948, "it would certainly be talked of now, as one of the plays that ushered in a new era in avant-garde French theater." (331)

Knowlson décrit aussi les efforts qu'a faits Suzanne Deschevaux-Dumesnil, la femme de Beckett, pour faire prendre un intérêt aux manuscrits de Beckett par les éditeurs. (340)

En discutant les clochards dans *Godot* qui "hold the silence at bay", Knowlson les compare à Victor en écrivant, "In *Eleutheria* Beckett has already shown a character who aspired to nothing."(343)

Knowlson explique aussi l'origine de la controverse entre Barney Rosset et les exécuteurs testamentaires de Beckett. Afin d'aider son ami Rosset, Beckett "thought of translating his early play in French, *Eleutheria*, concluding that it also was too dreadful to be published, saying to me that he could not do it, "not even for Barney." (He nevertheless gave the copy of the French typescript to his American publisher friend and, with this simple act of generosity or indifference, laid the foundation for a bitter controversy after his death as to whether he intended the play to be published, either in French or in English.)"(614)

En parlant des derniers jours de Beckett, Knowlson raconte le dernier rencontre entre Beckett et Jérôme Lindon. "For a while he was even well enough to sit in a chair and talk briefly with Jérôme Lindon about a proposed Pléiade edition of his complete work, except for *Eleutheria*, which he still wanted withheld."(617)

**Knowlson, James et John Pilling. (1980). "Eleuthéria". Dans *Frescoes of the Skull: The Later Prose and Drama of Samuel Beckett*. New York: Grove Press, Inc. 23-38.**

Knowlson et Pilling commencent leur chapitre sur *Eleutheria* avec quelques faits historiques sur la pièce. A la différence des autres "trunk manuscripts" de Beckett, qu'il a refusé de publier, *Eleutheria* est une oeuvre complète.

Ils spéculent sur les raisons pour lesquelles Beckett a refusé de la publier et notent qu'elle est imparfaite comme oeuvre dramatique et qu'elle a évoqué trop de tension autobiographique qui renvoie à sa propre relation avec sa mère. Ils considèrent le rêve de Victor peu important ne servant qu'à exorciser un souvenir personnel pénible. Selon Knowlson et Pilling, il est possible aussi que Beckett ait trouvé les questions centrales, si la vie vaut la peine et si le suicide et l'euthanasie sont des solutions valables, comme énonciation trop personnelle. En plus, ils indiquent que les pièces ultérieures de Beckett dépassent tellement *Eleutheria*, qu'elle apparaît trop lourde et explicite. Ils s'intéressent à cette pièce, pourtant, à cause de sa valeur comme précurseur des autres situations et personnages dramatiques de Beckett. (24-26)

Ils offrent une critique positive en disant qu'*Eleutheria* ne manque pas totalement les qualités qui caractérisent *En attendant Godot* et *Fin de partie*. "The French is fluent and idiomatic throughout and shows a keen sensitivity in tone and register. Whole sketches of dialogue move along rapidly and smoothly in short crisp *répliques*, interspersed with a judicious use of silence."(26)

A la différence de *Godot*, où le "vaudeville" sert à ancrer les personnages dans une réalité théâtrale en même temps que ces personnages explorent des questions métaphysiques, dans *Eleutheria*, "Beckett tends to rely more on parodying the mechanics of bourgeois comedy than on parodying the characters themselves, whom he sketches in with only the thinnest of caricatural lines." (27) Selon leur analyse, seul Henri introduit une note authentique dans la complexité de sa pensée aussi bien que dans ses réactions imprévisibles. Ils considèrent aussi que l'ambivalence des relations basées sur l'amour ou sur l'amitié se manifeste déjà dans *Eleutheria* dans les rapports entre Henri et Violette, et entre le Vitrier et Michel.

Pour Knowlson et Pilling le problème central réside dans Victor, qui est "a faceless character who can impose his presence only through non-existent characteristics... He is unwilling and unable to justify his voluntary exile from life. The negative nature of his character means he can only function with minimal success as a figure harassed by the pleas and demands of others and buffeted by the force of their reasoning." (28) En comparant *Eleutheria* aux autres pièces de Beckett, comme *Godot* et *Oh les beaux jours*, ils écrivent "it was to be the situation in which his characters were placed or the world as a whole that was to appear as strange, mysterious, faceless, and unknowable, rather than the main characters themselves... By contrast, Victor's facelessness and apathy in *Eleuthéria* can only result in a decided reduction of dramatic interest." (29) A cause de cet échec de Victor comme personnage dramatique, trop dépend des

autres personnages, du jeu de scène secondaire, et de la qualité de l'écriture.

Knowlson et Pilling décrivent l'échec du deuxième acte à tous ces trois niveaux.

Ils considèrent le Vitrier "a utility figure, an amalgam of several different roles: an investigator, a practical man of action, a father figure, a representative of rationalism and, consequently, a lover of shape in human affairs."(29) Ils notent le lien entre Henri et le Vitrier et suggèrent la possibilité d'un autre lien entre Victor et Michel. Il considèrent le rythme dramatique trop hésitant et que la pièce manque l'énergie pour créer la structure dramatique profonde de ses pièces ultérieures.

Ils remarquent l'aspect autoréférentiel de la pièce, et trouvent ironique que Victor, qui avait parlé directement aux spectateurs pendant la pièce, tourne le dos à l'assistance à la fin, "cutting the spectators out of his isolated world, as he has done with everyone else in the drama."(31)

Ils explorent la signification de l'attente du Spectateur qui arrive sur scène et explorent l'adaptation de cette technique dans *Oh les beaux jours*.

Knowlson et Pilling notent aussi l'aspect de "shapelessness, softness et vagueness" qui devient évident lorsque le Spectateur descend sur scène, et le compare avec le manque de définition chez Victor lui-même, avec la description de Jacques des révélations de Victor qui étaient "un peu comme la musique", avec l'impression que Beckett crée que la pièce pourrait s'achever au milieu du troisième acte, et avec la comparaison faite par le Spectateur entre la pièce et une partie d'échecs interminable. (31-32)

Ils explorent des éléments qui créent la tension théâtrale dans *Godot*, comme celui du silence, et décrivent *Eleutheria* comme le banc d'essai pour des techniques innovatrices de Beckett. Ils comparent aussi l'usage de la scène juxtaposée dans *Eleutheria* avec les zones qu'occupent les personnages dans les pièces comme *Godot*, *Fin de partie* et *Oh les beaux jours*, et ils abordent le problème de l'action marginale dans *Eleutheria*.

La liberté que recherche Victor est décrite par Knowlson et Pilling selon la philosophie de Schopenhauer comme "the desire to free himself both from the external world and from his own will... In his renunciation of the world as will and his conscious cultivation of willlessness, Victor clearly reflects the central impulse in Schopenhauer's *The World as Will and Idea*." (35) Ils comparent l'acceptation stoïque finale de Victor de son état de prisonnier avec le débat personnel de Beckett sur "being and non-being" et avec la question que pose Henri, "how can one live?" (36)

Ils remarquent la nature exécrationnelle du Dr Piouk et sa solution radicale du suicide et de l'euthanasie et ils établissent le lien avec le sort des amis de Beckett, Alfred Péron et Paul Léon, dans les camps de concentration. Le refus du suicide par Victor et la résignation d'Henri à la vie de bluff sont aussi explorés.

Selon Knowlson et Pilling, les personnages beckettien ultérieurs suivent l'impulsion de continuer à vivre plutôt que de tourner leur dos à la vie et à l'assistance. "By comparison, those who choose to endure life, like Estragon and Vladimir, Mr. Rooney, Winnie and even Krapp, seem far more courageous than



Victor, whose stance on life, however unusual, is no more dramatically compelling than his featureless mask has been."(37)

**McMillan, Dougald. (1990). "Eleutheria: Le discours inédit de Samuel Beckett". Dans Pierre Chabert, (éd.). *Revue d'Esthétique, hors série*. Paris: Editions Jean-Michel Place. 100-109.**

A la différence de la plupart des critiques, McMillan tient bien compte d'*Eleutheria* comme la première pièce de théâtre achevée de Beckett où il "exprime de la façon la plus explicite et la plus complète qui soit sa conception du théâtre." McMillan remarque sur la tendance à considérer "cette oeuvre comme une tentative maladroite de représenter le conflit entre un jeune homme plein de sensibilité et sa famille bourgeoise.[...de la rattacher] à la tradition réaliste plutôt que de considérer cette oeuvre comme une anti-pièce dans la tradition d'*Ubu Roi* de Jarry et de *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello, comme pourtant des allusions dans l'oeuvre elle-même nous y invitent. (101)

D'abord, McMillan fait ressortir des traces de cette méthode chez Beckett des "esquisses inachevées" antérieures à *Eleutheria* telles que *Le Kid*, et *Human Wishes*. aussi bien que des sources comme les cours donnés par Beckett en 1931 au Trinity College et son roman autobiographique, *Dream of Fair to Middling Women*. Selon McMillan, "Le problème central abordé par Beckett dans tout ce qu'il dit sur la convention théâtrale [...]concerne le conflit entre la nature complexe et indéterminée de l'expérience "humaine" et les mécanismes

réducteurs, envahissants de l'art."(102)

D'après McMillan, *Eleutheria* "contient les conceptions théoriques fondamentales les plus sérieuses sur la nouvelle forme de théâtre que Beckett allait créer avec *Godot* [...] Comme le suggère son titre grec, *Eleutheria* est l'assertion de la "liberté" à l'égard des contraintes imposées par tous les prédécesseurs dans l'art dramatique [...] ceci implique d'abord la liberté d'échapper à l'obligation de provoquer une catharsis dramatique, catharsis qui n'existe pas dans la vie."(103) Selon McMillan il s'agit aussi de "la liberté [de Victor] de ne pas avoir à assumer un rôle théâtral préexistant."(104) Selon McMillan, "Une grande partie de la liberté exigée dans *Eleutheria* est acquise grâce à un humour destructeur [...où à travers] des parodies des différents genres dramatiques existants, Beckett démontre l'absurdité risible des tentatives précédentes pour exprimer sur scène la condition humaine [...] On trouve des allusions parodiques à Sophocle, Shakespeare, Molière, Corneille, Shaw, Zola, Ibsen, Hauptmann, Pirandello, Yeats, au symbolisme, au surréalisme, à Artaud, à Jarry et au réalisme socialiste."(104)

McMillan explore aussi la signification du double décor et des actions simultanées comme concrétisation du conflit entre Victor et sa famille et comme moyen de reléguer le monde du salon du "Drame bourgeois" (un monde qui est "mangé par le fosse" dans le troisième acte) au "public qui le voulait et en demandait."(104)

Au centre de l'intrigue d'*Eleutheria*, McMillan envisage "l'action centrale

imaginée par le Dr Piouk".(105) Avec son comprimé de morphine le Dr Piouk provoque l'action, une action que McMillan décrit comme "l'exemple parfait de cette "action en boule de neige" que Beckett détestait tellement,"(104) Victor est contraint de choisir entre "le grand refus" ou le retour à la vie, entre "la mort tragique ou bien la réparation comique."(105) Mais, selon McMillan, puisque Victor rejette le suicide et refuse de retourner à sa famille "le dénouement de la pièce en une formule traditionnelle ne réussit pas."(105) Victor échoue soit comme héros tragique soit comme représentant de la comédie traditionnelle.

Selon McMillan, les personnages d'*Eleutheria* sont "des caricatures de tous les stratagèmes dramatiques"(105) et chacun des trois actes d'*Eleutheria* représente une méthode dramatique différente. D'après cette analyse, le premier acte d'*Eleutheria* est la présentation indirecte d'une "information initiale sur le protagoniste" qui est la base "des scènes d'introduction de la plupart des pièces du théâtre occidental."(105) Il décrit dans le deuxième acte comment "les méthodes conventionnelles de révélation directe de soi-même sont battues en brèche."(105) McMillan compare le Vitrier dans *Eleutheria* avec celui dans *Le Songe* de Strindberg et explique que "ce Vitrier de Beckett a pour tâche principale de révéler Victor en provoquant de sa part une explication de ses motivations."(105-6) McMillan lie le diamant du Vitrier au stratagème dramatique et explore la signification de la vitre cassée comme indication que "les anciennes 'fenêtres' par lesquelles l'on pouvait pénétrer dans l'intimité des personnages doivent être remplacées."(106)

En commençant le troisième acte avec le rêve de Victor, McMillan écrit que Beckett explore une troisième méthode dramatique, celle de "la révélation inconsciente de soi-même." (106) Il décrit aussi l'ironie du fait que le Vitrier "le personnage issu du *Songe* rejette avec véhémence les méthodes mêmes de cette pièce" (106) puisqu'il "déteste les histoires de rêves" (106)

McMillan décrit *Eleutheria* aussi dans les termes pirandelliens comme "huit personnages en quête d'un autre [...où] chacun fait intrusion dans le décor de [la chambre de Victor] dans l'espoir de lui faire assumer des rôles dramatiques qu'il refuse." (106) Selon cette analyse les personnages dans *Eleutheria* "incarnent des éléments plus fondamentaux du théâtre." (106) Madame Krap "est l'incarnation de la réalité d'une expérience personnelle." (106) Madame Meck "incarne le ratiocineur conventionnel [...et] représente en fait la menace la plus grande pour la liberté de Victor." (106-7) "Le Spectateur est une incarnation du stratagème pirandellien qui consiste à inclure dans la pièce elle-même la réaction du public, [...et il représente aussi] la possibilité de se reconnaître en Victor." (107) Jacques est l'incarnation de la présence nécessaire d'un personnage autre que le héros qui peut donner ou recevoir une information. (107) "Le Vitrier, comme le régisseur dans *Six Personnages en quête d'auteur* de Pirandello, représente la présence de l'auteur. [...Il agit] en tant que médiateur entre le public et ce qui se passe sur scène [et il] accepte la responsabilité de produire une pièce qui pourra "tenir debout" et une description de Victor qui rendra la pièce acceptable.[...] Les matériaux et les outils du Vitrier

sont le mastic qui maintient l'ensemble, le mètre pour délimiter les personnages et leur situation, le marteau et le ciseau dont il se sert pour se débarrasser sans ambages des éléments inutiles.[...] Il n'utilise jamais son diamant.[...] En laissant ses outils à Victor, qui fut lui-même un écrivain, le Vitrier lègue à Victor le rôle du présence de l'auteur."(107-8) ..McMillan décrit un lien entre le Vitrier et Monsieur Krap autre que leur ressemblance physique parce que c'est Monsieur Krap qui "supervise l'action des autres personnages dans le premier acte et qui y met fin en disant "Rideau»."(108) Le Dr Piouk, le "Roi de la catalyse", "incarne la nécessité d'un dénouement"; il agit pour "fournir l'intrigue de la pièce et à en provoquer l'action."(108) Olga Skunk "incarne la réalité sous-jacente d'une expérience vécue [ et] le pouvoir de l'amour romantique."(108) Madame Karl, la logeuse, représente non seulement un lien au réalisme socialiste mais elle "représente aussi un aspect de l'art dramatique. [...celui] de savoir si ceux qui contrôlent les réalités économiques et matérielles du théâtre sont prêts à accueillir l'humanité que représente Victor."(108-9)

McMillan décrit le geste final de Victor de tourner "le maigre dos à l'humanité» comme ambigu. "Si cette posture implique que le public est rejeté, Victor a pourtant d'abord reconnu sa présence. Et cette posture n'empêche pas que l'on voie Victor tel qu'il est, ni qu'on le prenne pour ce qu'il est [...]une image scénique de l'humanité."(109)

En conclusion McMillan regarde *Eleutheria* comme "la quête d'une pièce qui, comme *Godot* à venir, serait un moyen d'expression adéquat pour Victor

Krap et l'humanité qu'il incarne.[...] *Eleutheria* définit une libération de quelque chose plus qu'elle ne définit la liberté d'accomplir quelque chose. Le droit de représenter un personnage qui n'est "rien" en termes conventionnels. [...] Mais les méthodes dramatiques permettant d'en arriver là ne sont qu'esquissées. *Eleutheria* est une préparation, [...] pourtant, sans cette exploration de la méthode de l'art dramatique qu'il a accomplie dans *Eleutheria*, ce renouveau, réussi dans *Godot*, n'aurait pas été possible."(109)

**McMillan, Dougald et Martha Fehsenfeld. (1980). "Le Kid, Human Wishes & Eleuthéria". Dans *Beckett in the Theatre: The Author as Practical Playwright and Director, Volume I: From Waiting for Godot to Krapp's Last Tape*. London: John Calder. 29-45.**

McMillan et Fehsenfeld considèrent *Eleutheria* "Beckett's own full statement on dramatic method - a statement which clearly influenced his later plays."(29-30) Ils donnent des renseignements sur l'histoire de la pièce et décrivent la recherche de Beckett d'un nouveau drame "which would provide a more suitable dramatic vehicle for the humanity represented by its protagonist Victor Krap."(30) Ils considèrent que Beckett insiste sur le besoin de satisfaire "an inappropriate audience" afin de dépeindre cette attente "as a major source of the failings of dramatic tradition." (30)

Leur analyse se concentre sur la liberté comme manque de nécessité d'offrir une catharsis artificielle, et sur la liberté de Victor de refuser un rôle social et théâtral préexistant. (31) Ils envisagent que Beckett arrive à cette liberté à travers un humour destructeur qui fait la parodie d'autres types de drame. (31)

Ils résument l'action de la pièce en la reliant à la pièce bien-faite et ils décrivent le Dr Piouk comme le centre de l'intrigue. Selon cette analyse, "As an Aristotelian tragic hero modelled upon Oedipus, Victor is a complete failure. He does not achieve tragic grandeur by committing suicide... He fails to disclose his "unique error». He fails to arouse pity and terror in his fellow men as other social misfits do."(33) Selon leur analyse Victor ne réussit non plus à représenter un protagoniste traditionnel comique.

Ils considèrent les personnages dans *Eleutheria* comme "caricatures of stage devices and their actions dramatise their shortcomings." (34) En plus, ils écrivent que chaque acte explore une méthode dramatique différente. Ils comparent le Vitrier dans *Eleutheria* avec le Vitrier dans *Dream Play* de Strindberg, et décrivent "le diamant" comme "the ultimate dramatic device which will allow him to reveal Victor."(35)

Ils remarquent la tentative de Victor de se dévêtir des liens au monde matériel et décrivent le rêve de Victor comme parodie des images sexuelles flagrantes avec des accents littéraires du *Dream Play* de Strindberg.

Avant de commencer leur analyse des personnages principaux dans *Eleutheria*, ils remarquent un fait intéressant. "The persistence and ability of these characters to force their way into Victor's room suggest that they represent more than just familiar stage roles."(37) Ils confient à Mme Krap le rôle de porteuse de l'histoire personnelle et du contenu émotif, pendant que Mme Meck est décrite comme "conventional raisonneur". (37-38) Ils lient le Spectateur non

seulement au théâtre de Pirandello mais aussi au vers de Baudelaire, "hypocrite lecteur, mon semblable, mon frère.»(40) Ils considèrent le Vitrier "an authorial presence, there to mediate between audience and the representation on stage... The Glazier's task of repairing the broken window in Victor's room obviously represents the attempt to provide an adequate dramatic method to reveal Victor... His tools are the mastic which hold things together, the measure for assessing character, the hammer and scissors with which he does away with unnecessary elements like the wrestler." (41) Ils notent aussi comment le Vitrier contrôle l'action mais échoue dans son rôle de réparer la vitre. Décrivant le Dr Piouk comme "King Catalyst", ils remarquent, "That he should remain on stage until the very last, determining and dominating action which has become patently redundant, illustrates the difficulty of constructing a play without perceptibly structured action."(42) Finalement, ils considèrent le geste final de Victor ambigu. "If his posture implies rejection of the audience, he has previously acknowledged them. And his posture does not preclude him being seen and understood for what he is." (44-45)

"*Eleuthéria*, in its enumeration and elimination of the unsuitable elements of dramatic tradition defines a freedom *from* something more than a freedom to *do* something... without an exploration of dramatic method like the one accomplished in *Eleuthéria*, the new beginning in *Godot* would have been impossible." (45)

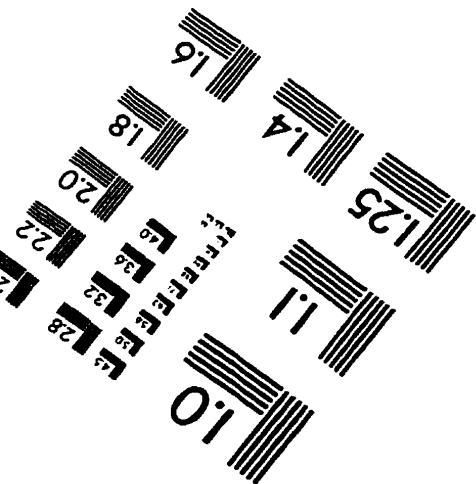
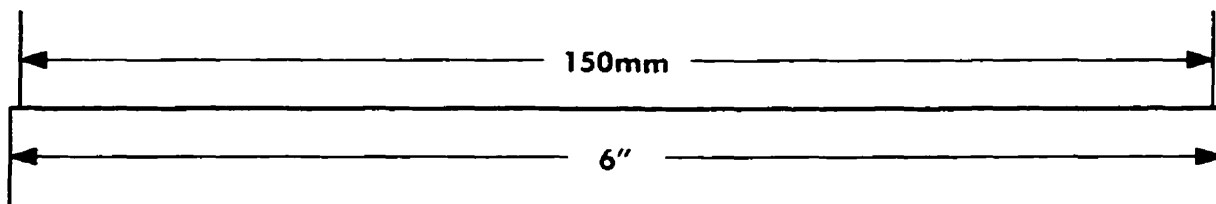
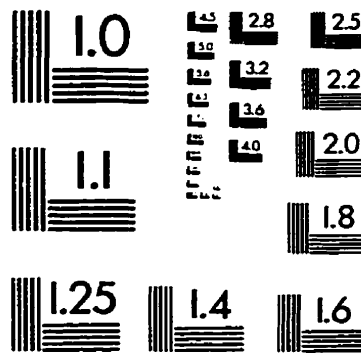
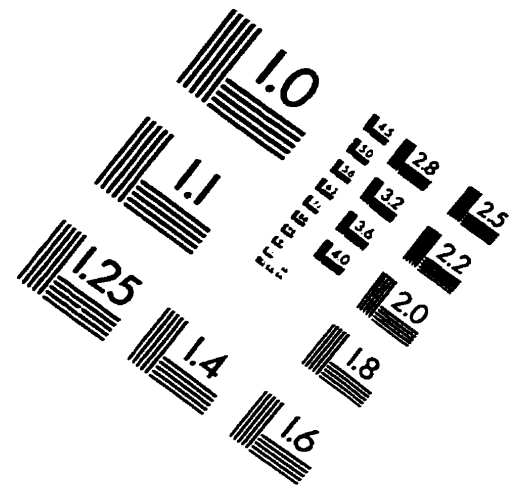
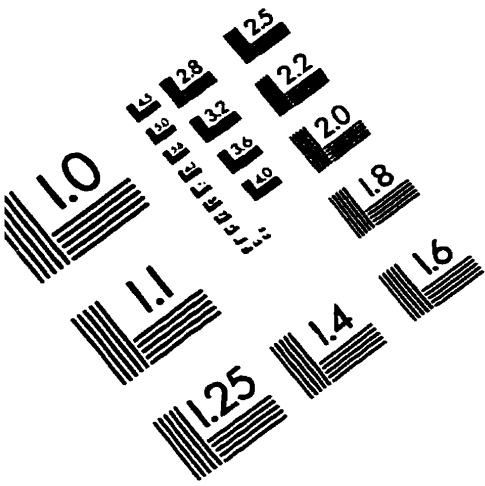


**Simon, Alfred. (1983). *Beckett*. Paris: Pierre Belfond. 50, 184**

En décrivant la poésie du dialogue entre Didi et Gogo, Simon note que "Beckett y rompt avec la fragmentation, l'éclatement, la juxtaposition, notés comme un trait essentiel de la modernité par Roger Shattuck." Il décrit *Eleutheria* comme un échec, "parce qu'elle restait encore fidèle à un éclatement générateur de complication." (50) Il considère que l'action se centre sur "la rupture du jeune homme avec sa très bourgeoise famille." Il compare Victor avec le héros de Vitrac, "dont il semble un peu le cousin." Les seuls traits becketttiens qu'il reconnaît sont "les poubelles où Victor quête sa pitance, et le lit, où, dans la scène finale, il dort " le dos tourné à l'humanité." "

Simon donne aussi quelques renseignements sur l'histoire du manuscrit d'*Eleutheria* dans son paragraphe sur l'année 1947.

# IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc  
1653 East Main Street  
Rochester, NY 14609 USA  
Phone: 716/482-0300  
Fax: 716/298-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved

